د. السيد إبراهيم

آفــاق النظرية الأدبية الحديثة





آفاق النظرية الأدبية الحديثة



- مركز الحضارة العربية مؤسسة ثقافية مستقلة، تستهدف المشاركة في استنهاض وتأكيد الانتماء والوعي القومي العربي، في إطار المشروع الحضاري العربي المستقل.

- يتطلع مركز الحضارة العربية إلى التعاون والتبادل الثقافي والعلمي مع مختلف المؤسسات الثقافية والعلمية ومراكز البحث والدراسات، والتفاعل مع كل الرؤى والاجتهادات المختلفة.

- يسعى المركز من أجل تشجيع إنتاج المفكرين والباحثين والكتاب العرب، ونشره وتوزيعه.

- يرحب المركز بأية اقتراحات أو مساهمات إيجابية تساعد على تحقيق أهدافه.

- الآراء الواردة بالإصدارات تعبر عن آراء كاتبيها، ولا تعبر بالضرورة عن آراء أو اتجاهات يتبناها مركز الحضارة العربية.

◆ ◆ ◆

رئيس المركز

على عبد الحميد

مدير المركز

محمود عبد الحميد

◆ ◆ ◆

مركز الحضارة العربية

4 ش العلمين – عمارات الأوقاف

ميدان الكيت كات – القاهرة

تليفاكس: 33448368 (00202)

www.alhdara-alarabia.com

E.mail: alhdara_alarabia@yahoo.com

alhdara_alarabia@hotmail.com

د. السيد إبراهيم
أستاذ الأدب العربي والنقد الحديث

آفاق النظرية الأدبية الحديثة



الكتاب: **آفاق النظرية الأدبية الحديثة**

الكاتب: **د. السيد إبراهيم**

(مصر)

الناشر: **مركز الحضارة العربية**

الطبعة العربية الأولى: **القاهرة 2008**

الغلاف

لوحة الغلاف:للفنان: Carlo Carrà

تصميم وجرافيك: ناهد عبد الفتاح

الجمع والصف الإلكتروني:

وحدة الكمبيوتر بالمركز

تنفيذ: ايمان محمد

تصحيح: عثمان العجمى

رقم الإيداع: 2007/26816

الترقيم الدولي: **I.S.B.N.**977-291-880-3

إبراهيم، السيد.

آفاق النظرية الأدبية الحديثة/ السيد إبراهيم. – الجيزة: مركز الحضارة العربية للإعلام والنشر والدراسات، 2008.

336ص؛ 20سم.

تدمك: 3-880-291-977

1- القصص العربية.

أ- العنوان 810.9

الفهرس

الفصل الرابع

الفصل الخامس

الفصل السادس

الفصل السابع

الفصل الثامن

الفصل التاسع

الفصل العاشر

الفصل الحادي عشر

الفصل الثاني عشر

مقدمة

يجد نقاد الأدب أنفسهم دائمًا في موقف المأخوذ بتلابيبه من قبل الجمهور ليدلهم على ما هو جيد من الأعمال الأدبية وما هو رديء. ظل هذا ولم يزل مطلب النقاد الصحفيين خاصة، في بلادنا وفي بلاد الدنيا كذلك. لكن الدراسات الأدبية خطت الآن خطوات واسعة في اتجاه الدرس المنهجي. وتطورت النظرية الأدبية تطورًا بعيدًا، وصار هذا الجانب المتعلق بالتقييم، مما ينظر إليه بارتياب، أو هو مما انزوى - على حد بعض النقاد - إلى الهامش[1]. فالمنهجية والدقة الموضوعية في النظرية الأدبية الآن تتعارض تعارضًا كليًّا مع ما يُظن أن تقييم العمل الأدبي يعتمد عليه من الانطباعات الذاتية، وإن كان ذلك لا يعني أنه سيأتي يوم نستغني فيه عن الناقد ونسلم النصوص للحاسوب مثلا. بل غير ذلك هو الصحيح: فمسألة الموضوعية التامة والعلمية الشاملة فيما يتعلق بالنظرية الأدبية أمر غير محتمل.

لكن النقد الأدبي في العصر الحديث أراد - في بعض مراحله - أن يكون علمًا له مناهجه وطرائقه. وتمثل ذلك - على نحو جليّ - في الاتجاه البنيوي الذي كان اتجاهًا ضمن نزوع العلوم الإنسانية عمومًا في العقدين الأولين من النصف الثاني في القرن العشرين إلى محاكاة مناهج العلوم الطبيعية في البحث عن قوانين شاملة منضبطة تستبدل بالانطباعية والذاتية الموضوعية والمحايدة. كان أصحاب الاتجاه النقدي الجديد يؤمنون أن النقد يمكن بل يجب أن يكون فرعًا من العلوم التي تبنى على أسس

علمية، شأنه في ذلك شأن الأنثروبولوجيا الاجتماعية التي أسس لها ليفي شتروس، وأنه ليس أمام محللي الأدب، إن أرادوا أن يصلوا إلى هذه الغاية، إلا اقتفاء خطوات أصحاب الأنثروبولوجيا البنيوية، وإلا أن يصوغوا تحليلاتهم على منوال ما هو قائم في علم الألسنية، فكان أن خرج النقد البنيوي لذلك إلى الوجود من أعطاف الإنجاز الذي قام به واحد من مؤسسي علم الفونولوجي، وهو رومان ياكوبسون، الذي استحدث نظرية في الأدب كما رسم واختط جملة من المناهج التحليلية التي بقي يحامي عنها ما بين العشرينات والستينات - هذه النظرية وتلك التحليلات التي أقامت بصفة جوهرية على الولاء للأفكار التي طرحتها الشكلية الروسية خلال الحرب العالمية الأولى. كذلك كان الناقد الذي مثل في أول أمره هذا النزوع إلى جعل النقد الأدبي علمًا، وهو رولان بارت الذي كان يعد أكبر نقاد القرن العشرين، يعرّف البنيوية بأنها طريقة في تحليل نصوص الثقافة تستلهم علم الألسنية الحديث وأنها تسعى إلى الكشف عن قوانينها[2].

إن ليفي شتروس الذي لم تستهوه الفلسفة الحديثة، خاصة في صورتها الوجودية - الفنمنولوجية، ودفعته كراهته للميتافيزيقا إلى أن يولي وجهه صوب الأنثروبولوجيا، كان يرى أن واجب الفلسفة أن تفسر الواقع على نحو موضوعي إلى أن ينهض العلم بذلك[3].

هذه هي الصورة التي كان عليها النقد الأدبي في الحقبة التي أشرنا إليها من القرن العشرين. لكن وجدنا نقادنا - في مقابل ذلك - ينفرون من تجريب المناهج العلمية على الأدب، وبقوا على ولائهم للنقد الذاتي، ورأوا أن روح الأدب تعز على التحليل العلمي أو يُضيِّعها التحليل العلمي. ونحن لا نلومهم على ذلك إلا من جهة أنهم لم يؤسسوا نقدًا يقوم على أسس بديلة لما دأبوا عليه من ألوان النقد، وأنهم إنما كانوا ينفرون من تبعة المسئولية التي يمليها

استيعاب المناهج الجديدة وتجريبها أولا واستنفاد طاقتها وتبين أوجه القصور فيها، قبل التحول عنها. فبقي النقد عندنا نقدًا انطباعيًّا على الرغم من انشغال المنشغلين منا بالقراءة والترجمة عن مناهج النقد الغربي.

ثم حين تحول العقل الإنساني عن البنيوية وتبين أن الموضوعية في البحث العلمي ما هي إلا وهم من الأوهام فرضته نزعة حب القوة وفرض السيطرة، كما ظهر في انتقادات ما بعد الحداثة، لم يرشح ذلك إلى عقولنا ولم يظهر أثره في تفكيرنا، ووجدنا من ألصقوا أنفسهم إلى الحداثة وإلى التنوير لا يرضون بديلا عما رأوه في الحداثة والتنوير. وهذا دليل على عدم الرغبة في التخلي عن المكاسب التي جلبها القول بالحداثة لمصلحة التفكير الحقيقي الحر والدوران مع حركة العقل حيث تدور.

وأقول: إن تجربتنا النقدية لن تتطور تطورًا حقيقيًّا ما لم تتحرك عقولنا حركة فعلية بحيث تكون أفكارنا النقدية نتاج هذه الحركة داخل عقولنا. إن النقد في الأساس موقف واع إزاء كل شيء حولنا من الناس والعالم، وما لم نمارس التفكير الفلسفي ونكون قادرين على أن نربي أذواقنا على التأمل والمراجعة ودمج تجارب الآخرين دمجا حقيقيًّا في تجاربنا، سيظل النقد وغيره من ألوان النشاط العقلي يستعير من مناهج التفكير، كما كان يقول المغفور له الدكتور زكي نجيب محمود، كما تستعار الوردة التي نقتطفها ونضعها في عروة الثياب مزهوين، دون أن نكون قادرين على استنبات هذا النبات الحي في حدائقنا. هذا هو الوضع الحقيقي للأمر عندنا: نحن لا نربي أطفالنا على التفكير النقدي، بمعناه الشامل، فهم يشبون على التسليم بكل شيء يُلقى إليهم دون أن يدخلوا معه في حوار، ثم إن من النادر، أو يكاد يكون في حكم المعدوم أن نجد من يحاول في فترة الشباب وإقبال التجربة،

أن يصرف أوقاته لمراجعة مكونات عقله التي أسلمته البيئة إليها ويحاول بناء عقله ونمط تفكيره من جديد.

إن النقد الأدبي في بلاد الدنيا حين أراد أن يكون علميًا، لم يشأ النقد العربي أن يواكبه في حركته، ليس لأنه كان له موقف فكري حقيقي مخالف منه ينبض بالحركة والحياة، ولكن لأن النقد عندنا بقي متأثرًا بتاريخه الذي يرجع إلى نشأته في كنف الصحافة. النقد في بلادنا كما كان يقول أستاذنا المغفور له الدكتور لطفي عبد البديع إنما أريد به أن يكون شيئًا مسليًا يطرب له الناس، منذ نشأته في أحضان الصحافة ابتداء من السياسة الأسبوعية، إلى غيرها من المجلات والصحف، فلم يتخذ الطابع العلمي الذي اتخذه في بلاد أخرى. وعلى حين انتفع النقد الأدبي في بلاد العالم بتفكير الفلاسفة ابتداء من أفلاطون وأرسطو، ثم في العصر الحديث بمفكرين كبارٍ مثل نيتشه وفرويد وماركس، لم يكن لذلك كله أثر في تفكيرنا على الرغم من كثرة ما تتردد هذه الأسماء في كتاباتنا. إن فكرة النقد، كما كان يقول الرائد العظيم ليس لها في حياتنا وجود. كان رحمه الله كثيرًا ما يقول في نبرة من الأسى والاستنكار: "**كلامنا في النقد كله موسوم بالطابع الصحفي، فهو مجاملة إعلامية. نحن ندور في إطار المجاملات، على حين يحترم العالم العلم والمناهج**"[(4)].

لقد تطورت النظرية الأدبية في العقود الأخيرة في الغرب - كما قدمنا - تطورًا بعيدًا، وحدثت تحولات كثيرة، منها اتساع دائرة النصوص الأدبية ليدخل فيها نصوص الفلاسفة وعلماء التحليل النفسي والمؤرخين وغيرهم. هذا غير ما كانت تتجاهله من قبل من الروايات والقصائد والمسرحيات التي كتبها مؤلفون أسدل عليهم الستار بسبب من انتمائهم العرقي، أو لأنهم لا ينتمون إلى قوميات يعتد بها، أو لأن صاحباتها لسن من الفصيلة السعيدة - فصيلة

الرجال[5]. هذا إلى التغير الجذري في النظرة إلى النصوص، من اعتبار فكرة المحاكاة التي قامت على أساس النظر إلى اللغة باعتبارها أداة شفافة لرؤية الواقع، وهي النظرة التي دانت بها الهيومانزم Humanism، إلى النظر إلى اللغة على أنها هي نفسها تشكل الواقع وتؤسس معناه. ولم يأت هذا التحول من النظرية البنيوية وحدها، بل كان للاتجاهات النسوية والماركسية دورها في ذلك أيضًا، كذلك اتجاهات نظريات التلقي والاستجابة التي حولت الاهتمام عن المؤلف إلى القارئ. كان ما يميز حقبة ما بعد الستينات بوجه عام هو ذلك الجنوح الحاد إلى الوعي بالذات والاتجاه أكثر من ذي قبل إلى الدقة والاتساق في دراسة الأدب وتحليله[6].

وفي النصف الثاني من تسعينات القرن الماضي، قيل إن النظرية الأدبية التي أُرّخ لمولدها بأواخر الستينات، وكان مسقط رأسها في باريس، وبلغت قمتها في جامعة ييل في السبعينات والثمانينات، أخذت في الأفول. ربما لأنها فقدت جاذبيتها، أو ربما لأنها شاخت وتجاوزها الزمن، أو لأنها أدت رسالتها، أو أنها أخذت طورًا جديدًا انسلخت فيه عن طورها القديم، أو أن ذلك كله غير صحيح وأن النظرية لم يزل ينبعث إشعاعها[7].

وعلى حين يمكن أن نتحدث عن تطور النظرية الأدبية في بلاد الغرب، لا نستطيع أن نفعل الشيء نفسه في بلادنا، فإن كلمة "التطور" في هذا المجال تقتضي أن يكون ثمة تواصل بين الأجيال - بله الجيل الواحد - يتيح للبحث العلمي نموًا مطردًا، بحيث يتسنى لمسيرة الأفكار أن تواصل تقدمها. والتطور بهذا المعنى يقتضي كذلك قدرًا عاليًا من خلوص الباحثين لموضوعاتهم. وهذا كله مما تفتقر إليه حياتنا النقدية التي هي أبعد ما يكون عن الانشغال بالتفكير في مستقبل البحث النقدي.

إن استقرار النظريات النقدية وسيطرة الأذهان عليها - ومن ثم

صيرورتها إلى الطابع العربي الخالص، قد يحتاج إلى أكثر من جيل واحد، فربما استوعب أحد أبناء جيلٍ نظرية من نظريات النقد دون أن يتاح له في مدة عمره وقت كافٍ لأن يظهر أثر هذا الاستيعاب في تحليلاته ونظراته في النصوص الأدبية. وهذا ما يلاحظه المرء حين يأتي لقراءة بعض الأعمال التحليلية لنقاد كبار من نقادنا المحدثين. وأظن أن الحب الحقيقي للفكر - سواء كان أصحابه من الرواد في النقد القديم أو الحديث - والإخلاص الصادق له إنما يكون لو استطعنا حقًا أن نستجلب من أفكار أصحابه نسيجًا نقديًا جديدًا يبعث الروح والنشاط في حياتنا الأدبية والفكرية.

وفي هذا الكتاب عصارة من أوقات طويلة مع البحث والتأمل والقراءة والحوار، مع النظرية الأدبية، في أهم جوانبها. ولا يدّعي أنه اضطلع بتقديم تفصيلاتها وتعقدها وتغطية مساحاتها الفسيحة وثمراتها في تنوعها واختلاف مذاقاتها، لكنه تجربة في مصادمة النظرية ومحاولة الالتحام معها عند أفق من آفاق الحوار والفهم.

وبعض الفصول منشور من قبل في مجلات علمية، لكنه يجتمع للمرة الأولى في هذا الكتاب. الفصل الأول: قضايا النقد الأدبي المعاصر، نشر في مجلة "علامات" التي يصدرها النادي الأدبي الثقافي في جدة يونيو 1998، ما بعد الحداثة، عدد مايو 2000، من النص إلى الخطاب، عدد مارس 2001، اتجاهات غير تقليدية يونيو 2002، أفق التوقع، عدد مايو 1999. أما "مدرستان مختلفتان"، فنشر من قبل ضمن كتاب نظرية القارئ، الصادر في القاهرة 1998، لكن رأيت أن أجعل موضعه هنا. وبقية الفصول مما ينشر للمرة الأولى: مشاكلة الواقع، استراتيجيات ومفاهيم من البنيوية، معالم أساسية من باختين، مفهوم ما فوق الثقافة في الكتابات المعاصرة، أدب ما بعد الكولونيالية.

الهوامش:

(1) Ann Jefferson & David Robey, Modern Literary Theory, p. 12.

(2) Merquior, J. G., From Prague to Paris, London: Verso, pp.107-8.

(3) نفسه، ص ص 36 - 37.

(4) راجع مقالي: لطفي عبد البديع رائد من رواد نهضتنا، مجلة إبداع العدد التاسع سبتمبر 1998.

(5) Christopher, Norris, Spinoza & the Origins of Modern Critical Theory, p.vi.

(6) Philip Rice & Patricia Waugh, Modern Literary Theory, pp.3-4.

(7) Michael Payne and John Schad, Life After Theory, pp.ix-x.

الفصل الأول

قضايا النقد الأدبي المعاصر
في كتابات عبد الله الغذامي

تمهيد:

لا يمكن للنقد العربي المعاصر - إذا أريد له أن يكون نقدًا عن حق - أن ينقطع عن إنجازات العقل الإنساني في الحقبة التي يعاصرها، بحوارها أو مراجعتها وتعديلها والإضافة إليها وجعلها أداة مناسبة للمادة العلمية التي يتصدى لدرسها، إن كان شيء من ذلك في الإمكان. كان هذا هو المشروع الذي دأب عليه نقادنا من قديم، حين احتفلوا بإنجازات العقل اليوناني وغيره، وخالطوا تلك الإنجازات بعقولهم، فأضافوا إليها أو عدلوها وجعلوها مناسبة للمادة التي يتعرضون لها والغاية التي يقصدونها بها، وهي فهم الأدب العربي في إطار ما تحصل لهم من أوجه النظر والرؤية. كما كان ذلك دأب نقادنا في العصر الحديث الذين أرادوا الانفتاح على إنجازات الفكر الحديث منذ تهيأ لهم الاتصال بمنابعه والنهل من موارده. وقد خطا النقد الأدبي في العقود الأخيرة منذ النصف الأخير من القرن العشرين خطوات واسعة وقطع شوطًا بعيدًا حتى صار من المتعذر متابعة كل شيء فيه والإلمام بجملته وتفاصيله، لاتساع خارطته وكثرة العقول المتميزة المشاركة فيه.

ومن نقادنا المعاصرين الذين نذروا أنفسهم لذلك وأرادوا أن

يكونوا نافذة القارئ العربي على آثار العقل النقدي الحديث الناقد العربي عبد الله الغذامي الذي كتب في كل شيء ذي صلة بالتفكير النقدي الحديث، كما كانت له اجتهاداته في تطويع ذلك ليكون أداة مناسبة لفهم أدب أمته القديم والحديث. وقد حصرت القضايا التي أريد التعرض لها - هنا - في مثلث المؤلف والنص والقارئ، لأني رأيتها أكثر القضايا التي اتسع فيها الكلام والجدل في النقد الحديث. وأبدأ بالكلام في قضية موت المؤلف.

1

موت المؤلف

يقول الغذامي في كتابه "ثقافة الأسئلة"، مقدمًا وجهًا جديدًا من وجوه المعنى في العبارة المشهورة "موت المؤلف" التي تنسب – على ما هو شائع - إلى الناقد الفرنسي رولان بارت، وهو يتحدث عن الجاحظ وما كان يجنح إليه في صدر حياته من نسبة بعض كتبه إلى مؤلفين معروفين أو يتركها غفلا من النسبة لتذيع في الناس:

إنه هنا يميت المؤلف حسب دلالات المصطلح الحديث... والموت هنا هو (إرجاء) للعلاقة ما بين المؤلف والكتاب بحيث يتحقق للكتاب النفاذ إلى القارئ نفاذًا مباشرًا لا تفسده الوسائط ولا ملابسات الظروف... على أن هذا النوع من العلاقة الحساسة فيما بين المؤلف وأعماله لما تزل طبعًا من طباع البشر، ذلك لأن (زمار الحي لا يطرب) كما يقول المثل الشعبي، ولكي يطرب لابد أن يتوارى عن الأنظار ويتشح بجلباب الاختفاء إلى أن يبدل الله الحال بعد أن تكون الأعمال قد وقعت في مواقعها من نفوس الناس.

وأرى - أولا - أن عبارة موت المؤلف التي أطلقها بارت في كتاباته مع غيره من المفكرين، إحدى ثلاث عبارات ظهرت في

الفكر الغربي الحديث وفيها هذا الموت: أولها عند نيتشه في أواخر القرن التاسع عشر في عبارته عن موت الإله، ثم عند البنيويين في عبارة: "موت الإنسان"، وأخيرًا في عبارة "موت المؤلف" التي ظهرت عند بارت في مقال له يحمل هذا العنوان نفسه.

ومن المعروف في هذا السياق الذي تذكر فيه عبارة موت الإنسان أن مؤرخي الأفكار - ومن هؤلاء جارودي - ذكروا ثلاث ضربات قاتلة تلقاها الإنسان على يد التفكير الحديث: الأولى كانت على يدي كوبرنيكوس، حين كان الإنسان يرى نفسه مركز الكون والأرض التي يقف عليها ثابتة وما حولها من الأجرام يدور حواليها. المركز عندئذ الأرض وما عداها الهامش، فانجلت الحقائق عن غير ذلك وظهر أن الأرض ليست إلا مكانًا صغيرًا في الكون وأنها تدور حول مركز وليست مركزًا. هذه النظرة على أي حال مازالت تلابس عقل الإنسان؛ إذ ينظر إلى نفسه على أنه المركز وغيره من الناس هامش. وهكذا كانت نظرة الأوروبيين إلى أنفسهم، ولعلها لم تزل نظرة بعض الأجناس إلى أنفسهم أو نظرة بعض الطبقات في بعض المجتمعات إلخ.

الثانية كانت على يد فرويد والتحليل النفسي: كان الإنسان يظن أن له سيطرة شاملة على ما يأتي به من سلوك، ويرى أن ما يصدر عنه يمضي وفق إرادته أو "وعيه"، فظهر أن ثمة قوة أخرى توجه ألوان النشاط التي يقوم بها، وكأن بداخله ذاتًا أخرى أو شخصًا آخر يدعى "اللاوعي" هو الذي يسيطر ويحكم ويوجه، ولا معنى لفكرة القصد أو الإرادة على النحو الذي كان يتصوره. هناك قوة خافية داخل الإنسان، يأتي الوعي خادمًا لها وهو يظن أنه السيد المتصرف المنفرد بالتدبير، بينما تمارس هي عليه ضغطًا مستمرًا، بحيث يأتي هذا الوعي موافقًا لمطالبها.

ثم كانت الضربة الثالثة وهي القاضية حين قالت البنيوية بموت

الإنسان، لاكتشافها آليات أو ميكانزمات ثابتة على مدار التاريخ الإنساني تستبد بكل شيء وتوجهه وجهتها، فلم يكن السلوك الإنساني أو ألوان النشاط المختلفة - في هذه النظرة - إلا صورة أو تعبيرًا سطحيًا ظاهريًا عن هذا المكنون الدفين الذي هو "الأبنية" الخافية التي تتقنع دائمًا بأقنعة مختلفة، فتبدو الأشياء متباينة تباينًا تامًا، وهي في حقيقة الأمر على غير ذلك، وتبدو متطورة وهي لا تتقدم. ولم يعد العقل الإنساني مثلا في بدائيته مختلفاً عنه في حداثته: البنية هي هي. إلا أن هذا يفضي آخر الأمر، كما لا يخفى، إلى قدرية مميتة، مما استنفر الرغبة أخيرًا إلى الثورة على فكرة "البنية" نفسها - كما تمثل ذلك في ثورة الطلاب 1968، وما تلا ذلك من اندفاع الفكر الإنساني في اتجاهات جديدة.

وقد جاء القول بموت المؤلف اشتقاقاً أولا من هذه النظرة وتحولا عنها في الوقت نفسه، وارتبط ذلك بفكرة تداخل النصوص أو ما اصطلح على تسميته بـ"التناص": ذلك أنه لا يوجد نص خاليًا من سواه: كل نص يتضمن داخله نصوصًا أخرى. لوهذا يشكك في الفكرة القديمة عن المؤلف أنه مبدع نصوصه أو خالقها. إنما هو أشبه شيء بأرض تسافر عبرها النصوص: تخترقه النصوص. ما علاقة سلك الكهرباء مثلا بالكهرباء؟ إنما هو وسيط ليس غير، ولا يمكن أن يشرح شيئًا يتعلق بالكهرباء في ذاتها، أعني بما هي كهرباء]. مرثية أبي ذؤيب مثلا - كما جاء في كلام الغذامي هي نص تلتقي فيه نصوص أخرى من بينها كل المراثي التي قيلت في الشعر العربي. وقد استبدل الدكتور الغذامي هذا المثل الذي جاء به من عنده بالمثل الذي ذكره بعض النقاد الغربيين، وهو روبرت شولز، عن مرثية مروين. وهذه المرثية - فيما تعي ذاكرتي - عبارة عن بيت واحد من الشعر يأتي بعد العنوان:

مرثية

لمن يا ترى ساقولها

وربما كانت هذه أصغر مرثية في تاريخ المراثي، غير أنها احتوت رغم صغرها على نصوص المراثي الإنجليزية بأسرها.

وفي هذا السياق أذكر ما كشفت عنه وأنا أقوم بدراسة قصيدة قديمة وردت في "منتهى الطلب"، هي قصيدة امرئ القيس ابن جبلة السكوني التي أولها:

إنـي علـى رغـم الوشـاة لقائـل ... سـقى الجارتين العارض المتهلـل

من استخراج سورة الرحمن من القصيدة. على أن الشاعر لم يذكر في قصيدته حرفا واحدًا منها. ولكن مظاهر التناص أكثر عمقا مما يظهر في الألفاظ. هناك التراكيب والعلاقات الداخلية في النص وغير ذلك. فكم من النصوص -يا ترى- يمكن للباحثين أن يستخرجوه من القصيدة؟ ما لا نهاية له في الحقيقة. فأين المؤلف إذن ؟ إنما هو وسيط لابد منه، لازم لـ"تأدية" النصوص. وقد أبان النقاد عن وظائف التناص. وهنا يكون من المفيد أن أذكر ما قيل مما يفسر سلوك امرئ القيس الذي تأثر بالسورة تأثرًا شديدًا، وإن كانت فكرة التأثر مما أصبح لا يميل النقاد إلى استعماله في الإشارة إلى تلك الظاهرة.

التناص فكرة يمكن رؤيتها في الدراسات التقليدية المألوفة التي دأبت على المقارنة بين الأعمال الأدبية وإظهار التأثير والتأثر بينها والبحث عن المصادر الأولى لها، لكن لا يمكن معادلة التناص بهذا اللون من الدرس مع ذلك. فالتناص أوسع من ذلك وأكثر دقة وتحددًا في الوقت نفسه. فالتناص باعتباره ظاهرة أدبية عامة، أكثر شمولا من جهة أن كل عمل أدبي له عدد لا يمكن حصره من علاقات تناصية مع عدد لا يمكن حصره، بل ويتزايد

على الدوام من النصوص التي يتشكل منها النظام الأدبي. وهو - أعني التناص من جهة كونه ميكانزمًا mechanism تتولد به الأعمال الأدبية - أكثر دقة من مفهوم مثل مفهوم "التأثير" influence. إن النص إنما يعيد كتابة نصوص أخرى، ويقرن عناصر من نصوص أخرى في أنماط جديدة. وقد يكون التناص في الجانب الشكلي formal أو قد يكون في الجانب الثيماتي thematic، كما أن له وظائف كثيرة داخل نظام نص ما من النصوص. فعلى المستوى الثيماتي .... هناك حالات كثيرة من السهل أن نتبين فيها العلاقات التيمية المقصودة قصدًا داخل النظام التناصي بين عمل أدبي ما وجملة بعينها من الأعمال الأدبية.. ووظائف التناص كثيرة ومتنوعة.........فربما كان التناص سبيلا لإحياء النص القديم وإثراء ومضاعفة المعاني في النص الجديد[1].

كانت الفكرة القديمة - إذن - أن المؤلف يأتي بنصه ضربة لازب. وكأنما يوجده على غير مثال سابق، أو كأنما يبتدعه ابتداعًا. وقد زكت الرومانتيكية في القرن التاسع عشر هذه النظرة بمناظرة فعل الإبداع الأدبي بفعل الخلق الإلهي. لكن تحولت النظرة النقدية عن هذا المعنى تحولا بعيدًا. فأين هو النص الذي يتحرر من نصوص أخرى؟ وكيف يتحرر منها وهو لا يوجد إلا في اللغة التي عليها بصمات الآخرين جميعًا والتي نولد في أحضانها ونعيش في أكنافها؟ وإذ قد تقرر أن النص أصداء نصوص أخرى لا تنتهي، فأين هو المؤلف إذن؟ وهل علاقة المؤلف بالنص - كما أبان الغذامي في الخطيئة والتكفير على نحو صريح - غير علاقة الأم بوليدها؟ هل يلجأ الطبيب إلى دراسة الأم وهو يريد دراسة الجنين، أعني تشخيص حالته؟ إننا مازلنا نذكر أفكار يونج التي قدمها في العشرينات من القرن العشرين عن العمل الفني الذي جعل علاقته بصاحبه كعلاقة النبات بالأرض التي يحيا فيها. هل

يلجأ الدارس حين يريد فهم تشريح النبات ومعرفة تركيبه ووظائف أجزائه إلى دراسة الأرض التي نبت فيها، أم أن له استقلالا عنها؟

إن مقولة موت المؤلف إنما هي تقرير أخير وثمرة طبيعية لتاريخ طويل من التفكير. وإنما تبلورت وأخذت شكلها الأخير لدى بارت الذي "أداها"، شأن كثير من أفكاره النقدية. وهو ينبه إلى هذا أحيانًا، كما في مقدمة كلامه في المقالة المشهورة عن النص والعمل الأدبي، حيث ذكر أنه يصف ما يدور من حوله - يقصد من نشاط فكري في العلوم المختلفة ليس غير. وقد نخطئ نحن الظن فنتصور أن أفكار المفكرين هي، بالتعبير الشعبي، أشياء "تطق في دماغهم" فيبهروننا بها، ثم لا يزيد الأمر عن ذلك.

وتفيدنا العلاقة الثلاثية التي جعلها الغذامي عن حق منطلقًا - وهي المؤلف والنص والقارئ، وتلك العناصر اللازمة لإنتاج النصوص. وهي تلخص تاريخ النقد الأدبي خلال قرنين من الزمان تقريبًا. فأولا لدينا المؤلف الذي كانت عناية النقد به أساسًا في الحقبة الرومانتيكية التي أعلت من شأن الفرد/ البطل/ المؤلف إلخ. المعنى حينئذٍ هو ما يحدده المؤلف، فهو القيِّم على عمله، وهو شارحه والمرجع النهائي لبيان مقاصده. وفي اللغة الإنجليزية تتضمن كلمة 'authority' معنيين معًا أحدهما يظهر في اشتقاقها من الكلمة التي تدل على المؤلف author. والثاني دلالتها على السلطة المرجعية التي لها حق مطلق في وجوب الرجوع إليها. السؤال الأساسي الذي يسأله النقد في هذه الحالة هو: ماذا يقصد المؤلف؟ وكل معنى خارج هذه المقاصد لا يعتد به، فهو خطأ، وهو غير شرعي لأنه ليس ممهورًا بإمضاء المؤلف. ولذلك شاعت مسألة حقوق التأليف في تلك العصور. وهو اتجاه حديث لم يعرفه الناس في أوروبا قبل عصور البرجوازية. قبل ذلك وفي التراث الشفوي خاصة، كانت النصوص عمومًا ترجع في تأليفها إلى جملة الناس

أو الشعوب، ولم يكن أحد معنيًا بالبحث عن المصدر الأصلي لها. فالناس جميعًا يشتركون فيه. وتلك عصور ينظر إليها نقاد الغرب فيما يتصل بهذه المسألة على أنها نموذجية.

المؤلف إذن فكرة خلقها المجتمع البرجوازي ليرسخ الفكرة الطبقية ويؤصلها - فكرة وجود العنصر المتميز الذي تنسب إليه العبقرية والإبداع، وهو المؤلف في مجال النصوص، أو هم أصحاب الموهبة أو الحق الطبيعي مطلقًا، أو هي الطبقة التي يراد أن تكون لها السيطرة عمومًا. ثم هناك الجمهور الذي لا يبقى له من الأمر كله غير موقف المتفرج السلبي الذي ينتظر أن تبهره الموهبة بأفانينها. ليس متروكًا له غير الإعجاب والانبهار وشعور العجز. طرفا المعادلة هنا هما الإعجاز والعجز. الإعجاز الآتي من قِبَل المبدع أو الطبقة أصحاب الموهبة والحقوق الطبيعية، والعجز الذي هو نصيب الجمهور. وهي ليست معادلة لأنهما لا يتكافآن. كان ذلك حادثًا في جميع المجالات. الرقص مثلا لم يكن جماعيًا إلا في عصور قديمة سبقت البرجوازية -كما نقرأ مثلا فيما كتبه نيتشه في كتابه ذائع الصيت الذي يتردد ذكره كثيرًا في كلام النقاد، وهو كتابه عن مولد التراجيديا من روح الموسيقى. وما أقصده هنا إنما هو فكرته الذائعة عن الديونيزية وأعياد الخمر التي كان الرقص فيها شاملا. أما في عصور البرجوازية فكان لزامًا أن يوجد الجمهور المتفرج الذي يجلس لكي يعجب وينتشي بالإعجاب وحده. وما يقال في الرقص يقال كذلك في الموسيقى وفي غيرها من مظاهر النشاط الإنساني المتعلق بالفنون.

ويطمح الفكر النقدي الآن إلى استعادة الفردوس المفقود، حيث تمَّحي الفروق بين المبدع والمتلقي. ولذلك ظهرت فكرة المؤلف المشترك co-author في مجالات مختلفة: في الموسيقى مثلا ظهر ما يسمى بما بعد الموسيقى المسلسلة post-serial music التي تجبر

الجمهور إجبارًا على المشاركة في تأليفها. كذلك ظهرت فكرة القارئ كمؤلف مشارك للمؤلف الأصلي، وهكذا.

غير أنه بغض النظر عن فكرة الطبقية، فقضية المعنى ودور الفهم أو الإدراك الذي يرجع إلى المتلقي، من القضايا المثارة في الفكر الإنساني منذ أمد بعيد. وقد ظهرت في علم النفس منذ وقت مبكر الاتجاهات التي تهتم بقضية "الإدراك"، ربما قبل القرن العشرين. وأذكر أني قرأت -وكنت في مرحلة الدراسات العليا- كتابًا في علم النفس العملي يعود إلى سنة 1914 ميلادية، وكان من بين موضوعاته مسألة العلاقة بين إدراك الحواس perception والإدراك العقلي apperception. كان هذا النوع من الدرس مما انتفعت به انتفاعًا شديدًا وأنا أكتب - في أطروحتي الأولى - عن الفكر النحوي عند المبرد في القرن الثالث الهجري، وكيف اختلف عن فكر القرن الثاني الهجري عند سيبويه. كان ذلك - أعني هذا الاختلاف - راجعًا عندي إلى اختلاف ما سميته حينئذٍ المناخ الفكري، وما قد يسميه أصحاب نظرية التلقي "أفق التوقع"، وهو الأفق الذي أسهم في تحوله تحولا بعيدًا عن الأفق القديم عند سيبويه، دخول أجناس غير عربية زاحمت الأفق العربي القديم. وقد يقال: ولكن سيبويه عاش في عصر مزاحمة هذه الأجناس. والجواب بسيط: كان سيبويه مشدودًا إلى الأفق الذي ترامى إليه من مدرسة النحو الأولى التي امتدت في سلسلة متصلة من أبي الأسود الدؤلي مرورًا بأبي عمرو ابن العلاء، فالخليل بن أحمد. وهي مدرسة كانت تختلف في نهجها الفكري عن مدرسة الموالي.

إن هذا ليس بعيدًا عما يتردد عندنا اليوم مما كان الشغل الشاغل لأصحاب نظرية التلقي في السنوات الممتدة من أواخر الستينات إلى أوائل السبعينات من أصحاب النظرية الألمانية في

جامعة كونستانتس، مما يدل على أن للأفكار الإنسانية امتدادًا أبعد مما قد يُظن بها. فتفكير أصحاب التلقي يمتد في نفس الخط القديم لأصحاب نظريات الإدراك. هذا كله أذكره أمثلة على الدور الإيجابي الفاعل للمتلقي. فهذا الدور ليس مقصورًا على تلقي النص الأدبي وحده، بل هو يشمل كذلك تلقي الفكرة النحوية من جيل إلى جيل، بل هو يمتد لسائر ألوان الفهم الإنساني.

ونعود فنقول: إذا كانت عناية الحقبة الرومانتيكية - خاصة - بفكرة المؤلف وأنه خالق النص وإليه ترتد معانيه، فقد جاءت بعد ذلك حقبة المودرنية (الحداثة) في النقد التي وجهت اهتمامها إلى النص نفسه كرد فعل لفكرة المؤلف، فرأينا في نظريات الشكليين والنقاد الجدد القول بأن المعنى يكمن في النص نفسه، وأن للنص وجودًا موضوعيًا/ شيئيًّا objective كوجود الأشياء objects [لاحظ العلاقة بين الكلمتين: objective، objects ، فهما من نبع واحد] التي توجد في عالم الحس، أو عالم الأعيان بالتعبير القديم. والنص يتشكل من اللغة وعلينا أن نسائلها هي: اللغة.

لكن لنتأمل هذا القول: "المعنى يكمن في النص". هذا تعبير مجازي خادع سلمنا به، وجرينا على أنه حقيقة لا تحتاج إلى برهان كالنهار الذي لا يحتاج إلى دليل. هل كلمة "الكمون" في العبارة السابقة هي نفسها التي تظهر في قولك مثلا: "كان اللص كامنًا بين أعواد القصب"؟ الحقيقة أن أكثر الألفاظ في العبارة السابقة - عبارة المعنى يكمن في النص - ذو طبيعة مجازية خادعة؛ إذ ما معنى "في" هنا، وهي في الأصل معناها الظرفية: هل النص ظرف للمعنى، كما أن الإناء ظرف للماء أو السائل؟ هل المعنى ملقى داخل النص، كما يلقى السائل في الإناء، أو الأوراق في الخزانة، وعلينا أن نفتش عن هذا الشيء الذي هو المعنى إلى أن

نعثر عليه؟ كذلك فالنص نفسه لا وجود له إلا في اللحظة التي يتشكل فيها في عقولنا. وهذا أمر يتغير على الدوام. فأنا حين أقرأ عبارةً الآن، أفهمها فهمًا مختلفًا عما لو قرأتها في ظل ملابسات أخرى تشكل أفقًا مختلفًا للفهم. بل قد أقرؤها في الصباح فيكون لها معنى، ثم قد أقرؤها في المساء فيختلف المعنى. وهنا أذكر ما سمعته من بعض كبار علمائنا بالشعر، وهو أستاذنا العلامة محمود شاكر، رحمه الله، وكنت قد سألته عن أبيات من الشعر، كيف يراها أو ما تأثيرها عنده، فأجاب متململا: إنه قد يحب الأبيات بعينها في الشتاء، ثم يكرهها في الصيف، أو أظنه قال: إن للشعر معنى مختلفًا هنا عن معناه هناك.

على أن هذا مجرد مثال تبسيطي ما أردت به إلا الإيضاح. لكن للمسألة نصيب عظيم من علم الدلالة حين يقول الرسول ﷺ لأصحابه: لا يصلين أحد منكم العصر إلا في بني قريظة، يختلف فهمهم للكلام، فبعضهم يصلي وقد أدركته صلاة العصر في الطريق، وبعضهم لا يصلي. كيف يختلف الفهم وبالتالي رد الفعل والسلوك، والعبارة واحدة، إن كان المعنى حقًا كامنا في العبارة؟ هل كان يستحثهم على الإسراع، أم أن الحكمة بذاتها في الصلاة في بني قريظة؟

على أن هذا كذلك مثال تبسيطي لا يتوغل بالمناقشة بعيدًا، لأن كلام الرسول كالتشريعات والقوانين التي يقرب أن يكون المعنى فيها قاطعًا، لأن اللغة فيها مقصود بها أساسًا الإيصال والتبليغ لرسالة بعينها، بحيث يتساوى الفهم تساوي الناس أمام التشريعات والقانون. فكيف إذا جئنا إلى الشعر وإلى ما قد يختلف الناس في تفسيره اختلافًا غير محدود، بل قد يختلف الفرد الواحد - كما رأينا - في الفهم في كل مرة يأتي فيها إلى النص؟ هل نقول المعنى كامن هناك ينتظر من يعثر عليه، كما يعثر المرء على شيء مخبوء؟

ربما قلتَ: لكن هناك معنى واحد "صحيح"، والمعاني الأخرى سواء خاطئة لسيقولون لك قل: مخطئة ولا تقل خاطئة، فانتبه!)، أو هي مجرد اجتهادات، لكنها بعيدة عن المعنى "المقصود". وهنا تكمن فلسفة المسألة كلها: لقد رجعنا مرة أخرى إلى فكرة "المؤلف" أو القارئ الذي أحاط بكل شيء علمًا. ففي الوهم حينئذ أنه ليس بشرًا، بل الكائن الذي يقدر على تحديد ما هو صحيح وما هو مخطئ، ما هو مقصود وما هو غير مقصود إلخ وقدرته لا يخالطها شك في تمييز الصحيح من الفاسد. لكن أين هو - في دنيانا - هذا المؤلف، أو هذا القارئ الذي له هذه الصفة؟ إن في الأمر - أعني في هذا التصور للقارئ أو المؤلف - وثنية متغلغلة في العقل البشري ترامت إليه من عهود البدائية السحيقة التي أسبغ فيها الإنسان على كل شيء صفة إلهية ليست له كان من شأنها انحراف العقائد إلى القول بتعدد الآلهة: الطبيعة وعناصرها كالشمس والقمر والنجوم،ثم أفراد البشر أنفسهم إلخ.

وهذه الوثنية هي في الثقافة الغربية المسيحية أشد تغلغلا؛ ذلك أن المسيحية تربط الألوهية في الثالوث المسيحي بالأبوة. وتربط الأبوة برجل الدين الذي يقال له أيضًا الأب. وهذه كلها سلطات مرجعية جرت العادة على أن يناط بها تحديد ما ينبغي أن يكون. ولذلك كان المؤلف يُنظر إليه على أنه أبو النص، أي الذي يحدد ما ينبغي فهمه منه، وهو السلطة المرجعية حينئذ. ولذلك حين استقرت في التحليل النفسي فكرة قتل الأب - في المثلث الأوديبي المشهور - تداعت معها كل الأفكار المتصلة برموز السلطة المطلقة. وهل قتل الأب - بهذا المعنى - دين أم خروج على الدين؟ أليس هذا في جوهره تحريرًا للفطرة الإنسانية وهدمًا أو "قتلا" للأوثان التي تحاصرنا بصورها المختلفة التي تتنكر في أشكال لا ترى، أو قد ترى فلا يختلف الأمر. إنها في حقيقة الأمر أخفى من

دبيب النمل. هذه حقيقتها.

ولا يفوتني هنا أن أشير إلى وجوب التمهل حين نتكلم عن فكرة "قتل الأب". فليس لكلمة الأب هذه الارتباطات في الثقافة العربية، في لحظة - على الأقل - من لحظاتها، لا أدري إلى كم امتدت في تاريخ الجزيرة العربية، حين لم تكن ثمة طبقية الأجيال بين الآباء والأبناء، وحين كان صبي السابعة عشرة يتولى قيادة الجيوش، وحين كان مبدأ عامًا إذا أقبلت على جماعة أن تسلم على من يامنك ولو صبيًا، وحين كان يُستمع للصبي قبل الشيخ حين يرجحه في العقل إلخ. إنني هنا أنبه إلى خصوصية الثقافة العربية وإلى أنها لم تدرس الدرس الواجب قط. فربما كان أبناء الصحراء متحررين من فكرة الأب المسيحية منذ آماد بعيدة، ولو في لحظة نستطيع أن نتبينها في تراثنا الإسلامي قبل الاختلاط بثقافات أعجمية قامت على ترسيخ الهوة بين الطبقات وبين الأجيال وبين الإنسان والإنسان، واكتساح هذه الثقافات لثقافتنا.

ونعود إلى ما كنا فيه فنقول: من أجل ذلك كله جاءت فكرة القارئ باعتباره صانع المعنى التي كانت شاغل النقد الأدبي منذ ما يزيد على عقدين أو أكثر من الزمان. وفي بعض هذه الاتجاهات المعنى كله من صنعه هو ولا يعود إلى النص من ذلك شيء. وكأن النص بمثابة السطح الذي ينعكس عليه الشعاع ثم يرتد عنه مرة أخرى. فالشعاع من عند القارئ ينبعث منه إلى النص ثم يرتد إليه. وهذا الشعاع هو المعنى الذي يقال إنه يستخرجه منه.

ثم نعود إلى كلام الغذامي الذي سقناه في صدر هذا الفصل، فنقول في مقام التعليق عليه: إنه يشتمل على ميزتين اثنتين، ولكن فيه موضعًا للانتقاد. أما الميزتان فملاحظته فكرة مجهولية المؤلف وربطها بدلالات المصطلح الحديث. وهي فكرة سديدة. وكأن نصوص الجاحظ أشبهت النصوص الشعبية التي كانت تروى بغير

نسبة إلى مؤلف، فراجت في الناس وتداولوها تداولهم تلك النصوص. الثانية أنه اجتهد قدر الطاقة في تبسيط أفكار قد تشق على الأفهام إذا تلقاها جمهور الناس، فضرب الأمثلة المختلفة واستخرج الوجوه القريبة التي قد تستميل الأذهان وتؤلفها إلى تلك الأفكار. غير أن فضيلة التبسيط هذه هي نفسها ما يتجه إليه بسببها الانتقاد.

وقديمًا أدرك طه حسين هذا المعنى، حين كان يعمد في كتاباته لجمهور الناس إلى تبسيط المفاهيم النقدية ورأى أثر هذه الطريقة على تلامذته في الجامعة الذين استسهلوها فطبقوها على أبحاثهم، وكانت النتيجة التبسيط ثم تبسيط التبسيط فقال كلمته التي رواها لي بعض تلامذته، وهو د. مصطفى ناصف: جنى طه حسين على طه حسين.

على أن هذا الانتقاد يتجه في حقيقة الأمر إلى المتلقي الذي يتلقى الفكر النقدي غافلا عن غايته في مخاطبة جمهور عريض من القراء، فلا يأخذ نفسه بالعناء والمثابرة والتزام المنهج الذي التزم به الكاتب أصلا في تحصيل الأفكار قبل إزجائها إلى الناس في الصورة التي يحببها إليهم فيها، فيقع في تبسيط التبسيط، بل والإخلال به، وهكذا تفقد الفكرة النقدية فاعليتها ونفعها وقدرتها أن تكون عونًا على فهم شيء.

أما ما ذكره الغذامي عن إغارة الفرزدق على الشعراء، فلست أرى له صلة أصلا بالموضوع. يقول:

> ....الفرزدق رجل متمرس في اصطياد ما يعجبه من الشعر وهو على استعداد لأن يقاتل من أجل هذه الهواية الحبيبة إلى نفسه. ولقد تورط ذو الرمة يومًا فباح للفرزدق بسر من أسرار شعره حيث حكى أمامه قائلا: (لقد قلت أبياتًا إن لها لعروضًا وإن لها لمرادًا ومعنى بعيدًا. قال له الفرزدق: وما هي ؟ ....) فلما

سمعها الفرزدق أطلق كلمة الموت عليها: أنا أحق بها منك. وذلك بأن قال لذي الرمة صراحة ومواجهة (لا تعودن فيها فأنا أحق بها منك. قال ذو الرمة: والله لا أعود فيها ولا أنشدها أبدًا). وكذلك كان للفرزدق موقف مماثل مع الشمردل .... ومن طرائف الشهادات ما جاء في شهادة كثير عزة على الفرزدق وسرقته لبيت جميل، حيث تقابلا فقال الفرزدق موقعًا نفسه في ورطة تاريخية -كمادته- ما أشمرك يا كثير في قولك:

أريد لأنسى ذكرها فكأنما تمثل لي ليلى بكل سبيل

ولعل الفرزدق كان يخطط لاختلاس هذا البيت ويوجد لنفسه أسبابًا تعينه على السرقة، وذلك بأن يلمح ويلمز على كُثيّر في أنه اختطف هذا البيت من جميل في قوله:

أريد لأنسى ذكرها فكأنما تمثل لي ليلى على كل مرقب

ولكن كُثيّرًا كان على قدر كبير من الكيد والمراوغة يجعله يدرك ألاعيب الفرزدق. ولذا أفسد عليه خطته بأن ذكّره بحادثة تماثل ما همز به، فقال له: أنت يا فرزدق أشمر مني في قولك:

ترى الناس ما سرنا يسيرون خلفنا وإن نحن أومأنا إلى الناس وقفوا

يشير بذلك إلى سرقته من جميل.

وقوله عن بيت الفرزدق السابق إنه: قد لا يتفق مع رقة وسماحة جميل. ولكنه يصلح للفرزدق ويلائم سياقه الشعري، ولهذا فإن التاريخ يقول لنا إن الفرزدق (أشرع رأسه من وراء الناس وقال لجميل: أنا أحق بهذا البيت منك. فقال جميل: أنشدك الله يا أبا فراس. ولكن الفرزدق لم يأبه للمناشدة فمضى وانتحل البيت) ومسح اسم جميل وقتل المؤلف. فيه عود للتصورات القديمة التي حاربها النقد الحديث، من جهات:

أولا: أنه يسمح للقول بأنه يمكن أن نعطي البيت معنى أو دلالة

منعزلا عن سياقه وهو القصيدة التي جاء فيها على الأقل. وقوله: "إنه يلائم السياق الشعري للفرزدق لا ينفي عنه هذه الصفة، إذ ما معنى المواءمة هنا؟ ضع البيت في سياق آخر، فيتولد عنه معنى آخر يلائم ذلك السياق. تلك هي القضية.

ثانيًا: إن هذا البيت نفسه تتداخل فيه نصوص كثيرة هي أصوات تناهت إليه من الشعر العربي كله، لا هي جميل ولا هي الفرزدق، وإنما أصوات شعراء العرب جميعًا. لو نظرنا إلى جملة: "ترى الناس" مثلا، وجدناها من فعل وفاعل مستتر ومفعول، فمن ورائها إذن كل الجمل في الشعر العربي التي تتألف من الفعل والفاعل المستتر والمفعول، وهي جمل لا نهاية لها. وهذا وحده وجه واحد فحسب من الأوجه التي تحمل عليها فكرة التناص. وقل مثل ذلك في سائر الجمل في البيت.

ثالثًا: إن الناس جميعًا - إذا صحت القصة أصلا - عرفوا أن هذا بيت لجميل، وليس هناك قوة تمنع الفرزدق أو غيره - إلا قوة الذوق النقدي المتأخر والأعراف النقدية المتأخرة، أعني التي جاءت من بعد الفرزدق وجميل، التي ألقت من ذلك ما ألقته في روع الشعراء - من أن "يأخذ" بيتًا لجميل أو لغيره من الشعراء، فيضعه في شعره، ليؤدي به غرضًا ما أو ليحدث به تأثيرًا ما. وهذا حادث في الشعر العربي على الدوام. وهي سمة ميزت الاتجاهات الحداثية (المودرنية) في الآداب الأوروبية التي صار فيها ذلك ظاهرة شديد الوضوح، حتى ذهب بعض النقاد إلى أن الحداثة إنما تتلخص في فكرة البارودي parody، أي محاكاة النصوص، ساخرة كانت هذه المحاكاة أو غير ساخرة. وحين يعمد بعض الرسامين مثلا إلى لوحة لفنان مشهور، فيعيد رسم اللوحة، ولتكن صورة نابليون مثلا واقفًا في حجرة مكتبه، بحيث

تكـون اللوحـة الجديـدة نسـخة طبـق الأصـل مـن الرسـم الأصـلي، إلا مـع اخـتلاف طفيـف فـي الظـلال مـثلا أو غـير ذلـك، ليـبين صـاحب الرسـم الجديـد فكـرة أخـرى وموقفـا مختلفا، فماذا نسـمي هـذا؟ هـل نسـميه سـرقة؟ ومـاذا نسـمي العلاقة بين بيت امرئ القيس:

وقوفا بها صحبي علي مطيهم يقولـون لا تهلـك أسـى وتجمـل

وبيت طرفة:

وقوفا بها صحبي علي مطيهم يقولـون لا تهلـك أسـى وتجلـد

هـل هـي سـرقة؟ نقـاد القـرن الثالـث ومـن بعـدهم سيقولون: نعـم. وكـيف يسـرق المرء الشمس وبيت امرئ القيس معـروف للعـالمين فـي أرض العـرب جميعًا؟ إن هـذا الاخـتلاف الطفيف إنمـا هـو قـراءة ودعـوة إلى قـراءة البيـت المحـاكَى قـراءة جديـدة بإلقائـه فـي سـياق جديـد. وهـذه المحـاكـاة نـوع ممـا يسـميه نقـاد نظريـة القـراءة "اسـتدعـاء الأفـق عن عمد". وقـد يـأتي بـاحث طمـوح فيزعـم أن العمـل الشـعري كلـه فـي قصـيدة طرفـة يسـتند إلى هـذا الاسـتجلاب لبيـت امـرئ القـيس، ثـم يقيم تحليله للقصيدة بأسرها على هذا المعنى، ويأتي بنتائج عجيبة.

ولـم يكـن النـاس فـي القـرون الأول، ربمـا حتـى انتهـاء الدولـة الأمويـة، يلتفتـون فـي فهـم هـذه الظـاهرة إلى مـا التفـت إليـه أصـحاب القـرون التاليـة الـذين قـالوا بفكـرة السـرقات. ولعـل هـذه الفكـرة إنمـا جاءت مع انتهاء الحقبـة العربيـة، حـين اختلفـت العقـول اختلافـا بينًـا، لربما لاختلاط العقل العربي بأجناس حديدة قامت عقولها أصلا على تلك الفكرة الطبقية التي لم يكن يعرفها المجتمع العربي في لحظة من لحظاته لا نعلم كذلك مقدارها. ومراجعة هذه المسألة وتحري بحثها ينطوي - فيما أتصور - على ترتيبات بعيدة الأثر] فبرزت فكـرة السـرقات، وطبقت

على الشعر العربي بأثر رجعي حين انشغل النقاد بها. والمبحث الذي نحتاج إليه في النقد العربي هو البحث عن سر انشغال النقاد في هذه الحقبة بالذات بهذه الفكرة. فربما كانت الإجابة أن فكرة السرقات تنشأ حينما تستبد فكرة التميز والذات الفردية إلخ، حيث تبرز فكرة المؤلف إلى النور على نحو طاغٍ، ولذلك ارتباط واضح بفكرة التمايز الطبقي.

نجد هذا الانشغال بفكرة السرقات في شرح الأحول مثلا والسكري كليهما من علماء القرن الثالث الهجري على شعر كعب بن زهير، في التعليق على بيته الآتي في حمار الوحش:

كلا منخريه سائفا ومعشرًا بما <u>انصب</u> من ماء الخياشيم <u>راذم</u>

حيث يذهب الشارح إلى أن كعبًا سرقه من قول أوس بن حجر:

كلا منخريه سائفا أو معشرا بما ارفض من ماء الخياشيم راعف

وسأعود مرة أخرى إلى بعض ما كتبته في هذا الشأن في تحليلي قصيدة أوس التي منها هذا البيت الذي سلف. لقد اعتمدت على ملاحظة هذا الاختلاف بين البيتين السابقين في قراءة القصيدة، مما تمخض عنه الكشف عن فلسفتين متغايرتين، بل تتحدى إحداهما الأخرى وتقاومها، وكعب هنا أشبه بأن يكون قرأ شعر أوس قراءة أخرى (غير التي نقرؤها) وعلق عليه وشرحه، بل نقول كتب عليه حاشية واستدرك عليه. وكل ذلك إنما جاء من هذا الاختلاف بين كلمتين، وهو الموضع الذي يجذب إليه الانتباه بشدة للأثر الإغرابي defamiliarizing الناشئ عن وضع الكلمتين في ثنائية تقابلية: راعف/راذم.

وإذا أردنا أن نلفت الأذهان إلى هذا الأثر الإغرابي، كان علينا أن نكتب بيت كعب بلونين مختلفين من المداد، بحيث تكون

كلمة القافية خاصة بلون مخالف. أو نفعل ما يفعله الأوروبيون حين يكتبون اللفظة بحروف مائلة لتمييزها والدلالة على وجوب الالتفات إليها التفاتًا خاصًّا، أو نكتبها ببنط مختلف، وهكذا. هذا في تأدية البيت كتابيًّا. أما في الإلقاء الشفوي فينبغي أن تختلف نبرة الصوت على نحو ما، (ولا أعرف إن كان شيء من هذا قد حدث في طريقة الإنشاد التي كان يعتمد عليها في تبادل الشعر وتداوله)، وهذا هو معنى الإغراب، وهو أثر حادث في نفس المتلقي العربي القديم الذي كان يعرف شعر أوس جيدًا ويألفه ألفته للهواء الذي يتنفسه ... يأتي كعب فيصدمه ويزعج هذه الألفة بمجيئه في القافية بلفظ مختلف!

حينئذ نبحث ما الذي يريد أن يلفتنا إليه كعب بوضعه "راذم" موضع "راعف". وأقول هنا باختصار: "راعف" ترتبط بسياق الدم، و"راذم" بسياق الماء، يقال رعف أنفه إذا سال منه الدم، ويقال رذمت القدر إذا سال الماء على جوانبها. التقابل إذن إنما هو بين سياقين مختلفين من الموت والحياة. وهذا المعنى ينعكس على قصيدة أوس بأسرها. ويتأكد هذا التباين بين الفلسفتين وتحدي كعب لفكرة أوس عن الموت بالنظر إلى اختلافات هامشية (أو ربما أساسية) أخرى بين ألفاظ البيتين.

على أن قصيدة كعب - على الصورة التي وصلت إلينا - احتوت على خمسة أبيات أخرى كلها "مأخوذة" من قصيدة أوس، مع اختلاف أساسي يتمثل في كلمة القافية، على نحو ما ظهر في البيت الذي سقناه، وكلها يؤكد الفكرة نفسها. (راجع في هذه المسألة كتابي الرمز والفن).

إن فكرة السرقات - آخر الأمر - فكرة بالية لا تشرح شيئًا في الشعر، وإنما تشرح عقول النقاد في حقبة تاريخية بعينها (حين سيطرت عليهم هذه الاهتمامات) ليس غير. ثم أليست العلاقة بين

بيتي كثير وجميل اللذين جاءا في كلام الغذامي، وهما:

أريد لأنسى ذكرها فكأنما تمثل لي ليلى بكل سبيل

و:

أريد لأنسى ذكرها فكأنما تمثل لي ليلى على كل مرقب

كالعلاقة بين بيتي امرئ القيس وطرفة؟ فلماذا لم نسمع بحكاية كالتي تقدمت تصور هذا؟ وإنما هو الخيال "الشعبي" الذي ينسج هذه الأقاصيص عن الفرزدق وكثيّر ليشير إلى ما بين شعرهما وشعر جميل من علاقة يراها. وهذا شيء من ورائه فلسفة ما على أي حال. (راجع ما كتبته عن أخبار الشعراء باعتبارها نمطًا غير تقليدي من قراءة الشعر).

لقد قلنا إن "أخذ" الشعراء ممن سبقوهم أو عاصروهم أمر حادث في الشعر العربي على الدوام، والأولى أن نقول إنهم كانوا يرجعون أو يحيلون إلى أعمال سواهم، بدلا من كلمة "الأخذ" التي تجر إلى مزالق وألوان من الفهم نريد اجتنابها. والمثال الذي أريد أن أتوقف مرة أخرى وأشير إليه مما يتعلق بهذه القضية، وهو مثال من أمثلة لا تحصى في الشعر العربي، قصيدة كعب بن زهير المشهورة "بانت سعاد". ويقال إن في الشعر العربي خمسمائة قصيدة كلها تسمى بهذا الاسم. (انظر إلى ضيعة الشعر العربي حين لا يلتفت النقاد إلى ظواهر ثقافية كبرى كهذه فيها استحواذ الهم الواحد على خمسمائة شاعر عربي!) والذي يعنينا - هنا - من ذلك أن القصيدة مسبوقة بقصائد أخرى على شاكلتها - أعني على وزنها وقافيتها (والانشغال بهموم كهمومها؟) والاشتمال على جمل منها، من ذلك قصيدة للشاعر الجاهلي طفيل الغنوي، ومتبوعة كذلك بقصائد تشبهها منها قصيدة مختارة لعبدة بن الطبيب وأخرى للشماخ بن ضرار. وفي كل هذه القصائد تتردد أنصاف الأبيات أو الأبيات

الكاملة. ودراسة هذه الظاهرة في إطار فكرة السرقات إهدار لها - أعني إهدار لمعناها وغض للنظر عن فهمها ومحاولة الكشف عن الرسالة التي يمكن أن تفضي إلينا بها. بل إن هذه القصائد - من هذه الجهة - إنما صار بعضها مفاتيح بعض؛ فقصيدة الشماخ مثلا تُقرأ قراءة أفضل في ضوء قراءتنا لقصيدة كعب، وهكذا. (شرحت ذلك بالتفصيل في كتابي عن القصيدة).

وبعد ففي نهاية هذا الفصل عن قضية موت المؤلف في كتابات الغذامي لا أجد ما أحيي به الجهد الذي بذله خيرًا من كلمة له قالها في موقف كموقفي هذا حين كان عليه أن يناقش ويراجع ويبدي الملاحظات:

> **الملاحظات عادة ليست سوى رؤية أخرى تساير الرؤية الماثلة، لا لتقاطعها أو تشاغب عليها، ولكن لكي تجاريها براي آخر يهدف إلى المحاورة، وليس إلى مزاحمة ما قد قيل. والميزة دائمًا للأول لأنه الفاتح، أما التالي ...... فيبدو عليه ظاهريًا انه اقرب إلى الغاية، وما هو كذلك. ولكنه يبني على أساس قائم من قبل اقامته الرؤية الأولى فأعطته سببًا للإفادة ليس إلا.**

2
النص والقارئ

الحديث عن المؤلف يتفرع عنه الحديث عن القارئ. فمن الطبيعي إذن أن نجعل حديثنا في هذا الفصل عن الأفكار التي يثيرها النقد الأدبي في هذا الشأن.

وتتميز كتابات الغذامي بكونها لم تكد تدع شيئًا من قضايا النقد الحديث وموضوعاته - الكبرى على الأقل - دون أن تتعرض له أو تدعوه إلى الحوار وتتلبث عنده وقتًا يقصر أو يطول.

والفائدة الجلى وراء هذا الاتجاه أنه امتداد للخط الذي انتهجه نقادنا على مدار القرن العشرين في كونهم نذروا أنفسهم للانفتاح على ثقافة العصر وطرائقه في التفكير وتقريب ذلك كله إلى أذهان الناس.

وعلى الرغم من أننا نستطيع أن نتبين على كتابات الغذامي أثر الأوقات الطويلة التي أفناها قارئًا ومتأملا وباحثًا عن الإفادة من المناهج النقدية المختلفة، فسنظل نعترض عليه اعتراضًا مستمرًّا بسبب هذا الجمع نفسه بين الأفكار المختلفة التي لا أعرف كيف يمكن أن تستقيم معًا ويتألف بعضها مع بعض في أفق نقدي واحد. فتقرير موت المؤلف، وهو ما كان موضوعنا في الفصل السابق، لا يتفق مع القول بأن الدلالة يغرسها الكاتب في النص. فهذا عود مرة أخرى إلى فكرة المؤلف التي رفضها النقد الحديث ورفضها الغذامي، كما رأينا. يقول في كتابه الخطيئة والتكفير:

> الدلالة الضمنية فعالية فنية توجد في النص كإمكانية غرسها الكاتب، وتنتظر القارئ المدرب لكي يكتشفها في النص. فالقارئ لا يعطي النص معنى أو دلالة غريبة عليه وإنما يكتشف ما فيه فقط.

ثم إن القول بأنها، أعني الدلالة، موجودة أو مخبوءة في النص وأن القارئ إنما يكتشفها ليس غير، فيه عود إلى ما يشبه كلام النقاد الجدد الذين جعلوا النص "شيئًا" له وجود في ذاته وأن له استقلالا عن القارئ وأن الدلالة هناك تنتظر من يكتشفها.

والنقاد الجدد - كما نعلم - هم الذين قالوا بأكذوبة القارئ، أو ما وقع في اصطلاحهم باسم Affective Fallacy، أي أن فكرة النظر إلى تأثير النص في القارئ تقع عندهم في إطار الأباطيل والأغاليط، مثلما قالوا بأكذوبة المؤلف، أو ما وقع عندهم تحت اسم Intentional fallacy. وقالوا عن الأولى إنها خلط

بين القصيدة في ذاتها وبين ما يتمخض عنها، أي ما يتمخض عنها في نفس القارئ. قالوا إنها مغالطة تبدأ بأن تجعل معيارها في النقد مستمداً مما للقصيدة من تأثيرات نفسية وتنتهي بالانطباعية والنسبية التي لا يثبت معها شيء. قالوا وما يتحصل عن ذلك كله أن القصيدة تتلاشى كشيء قابل للحكم عليه نقديًا.

لكن النقد الأدبي في حركته الدائبة أخذ من نظرتهم شيئًا وترك شيئًا. وبعد أن كان الكلام عن القارئ أشبه شيء بالمنطقة المحظور الاقتراب منها لممنوع الاقتراب أو التصوير)، صار القارئ هو كل شيء في الجدل النقدي.

وليأذن لي القارئ أن نتوقف عند بعض العبارات التي ربما ترد أحيانًا في كلامنا ونحن نخوض في هذه القضية. وهذا أقوله تفريعًا على ما أثاره الغذامي في كلامه عن الدلالة. قد يقع في كلامنا أحيانًا عبارة "للنص معنى" أو - حتى - "معنى النص"، فكيف نفهم هاتين العبارتين المجازيتين؟ ما معنى حرف الجر - الذي هو اللام في العبارة الأولى؟ إن المعنى يظهر حين نعود إلى ما يقابل ذلك في اللغة الإنجليزية: "has a meaning.........."، وهو هنا ليس حرفًا وإنما فعل الملكية. اللام إذن تقع دلالتها على الملكية، شأنها شأن الإضافة في عبارة "معنى النص" التي نقيسها من جهة الإضافة على قولنا: "سيارة زيد" إلخ. فهل للنص معنى كما أن لزيد سيارة؟

هذا هو السؤال الذي أتذكر في مقام الإجابة عنه كلامًا لبعض الفلاسفة ممن تحدثوا في مسألة المعنى ونبهوا إلى خطورة المجاز الذي أوقعنا في تلك التصورات، (ونحن واقعون في طرائق تفكيرنا، عمومًا، في حبائل المجاز الذي يوجه تصوراتنا وما يترتب عليها من نتائج. وقد توسع البحث الحديث في هذا النوع من الأبحاث الذي يتعلق بقضية المجاز وتشكيله عقولنا). إنما المعنى وضع يعرض للذهن، أو هو

حالة تعتريه وأنا أنطق بالكلام، أو هو - بتعبير أصحاب نظرية الاستجابة الذين تأثروا بالفكر الفنمنولوجي - "يحدث" في الذهن. وهؤلاء على خلاف السيميوطيقيين يرون أن القارئ لا يفك شفرة القصيدة ولكنه يصنعها صنعًا.

القراءة هنا عملية زمنية تحدث في الذهن. والنص هو هذه الحركة الحادثة في داخل العقل ونحن نمر عبر الصفحات فيظهر بعضها ويختفي الآخر، لكن تظل حركة الذهن دائبة. ورب أصداء مما مر بنا ونحن نقلب الصفحات تظل تتردد في عقول القراء الذين هم نحن ويظل لها تأثيرها في فهم ما هم بصدده في تلك اللحظة. وكل ذلك يتشكل منه النص. النص هنا ذو صفة زمانية، وليس "شيئًا" ذا صفة مكانية؛ فهو ليس الكتاب نفسه الذي تمتد إليه اليد فتتناوله من رفوف الكتب. والسؤال الذي يُطرح حينئذٍ في هذه النظرة النقدية ليس هو السؤال الآتي: "ما المعنى ؟"، وإنما: "ما الذي يفعله الكتاب فينا ونحن نقرؤه ؟" أو بعبارة أخرى: "ما الذي تفعله الصفحات بنا وهي تمر أمامنا عبر القراءة؟".

ولو كان المعنى كامنًا في النص - كما يذهب النقاد الجدد - فكيف نفسر ما يدخل في عملية القراءة من محذوفات ليست في النص يأتي بها القارئ من عنده، يسميها أصحاب نظرية القراءة فجوات أو مواضع بياض يستجيب لها القارئ على نحو بالغ ويعطيها دلالات يجد نفسه مدفوعًا إليها؟ هو بعبارة أخرى ينشئ نصًا لا وجود له أصلا.

هؤلاء نقاد الاستجابة يقدمون تعريفًا جديدًا للمعنى بجعله "حدثًا" يقع في سياق الزمن، وليس شيئًا حسيًا يقع في المكان كما بينّا. المعنى - شأنه شأن أي حدث - لا وجود له إلا في لحظة القراءة نفسها. هو حدث كالقتل والضرب والمشي إلخ مرتبط بزمن. ولهذا يعتمد معنى النص إلى حد بعيد على اللحظة

التي يُقرأ فيها. ونستطيع في هذه المناسبة أن نقول إن القصيدة الجاهلية مثلا كانت تُفهم في زمنها فهمًا مختلفًا عن فهم أصحاب العصور التالية لها، وهو فهم مختلف بالضرورة عن فهمنا نحن الآن.

إن الذي يتمخض عن هذا كله أن للقارئ وجودًا إيجابيًا فعالا وأنه ليس مجرد أداة استقبال سلبية للمعاني التي أرادها المؤلف وتركها له داخل النص ليفتش عنها ويستخرجها. هذه النظرة إلى المعنى على أنه من صنع القارئ يتوافق معها الغذامي في مواضع أخرى من كتاباته، حيث يقول:

يقوم القارئ بعملية الدلالة أي الربط بين الدال العائم والمدلول المطلق ...... وهي عملية يتفاوت فيها قارئ عن آخر حسب قدرات كل واحد من الموهبة والمعرفة. فالقارئ الشاعر قد يطرب لسماع إشارات قصيدة لشاعر سواه طربًا يتجاوز كل أنواع الاستقبال ودرجاتها عند غيره من المتلقين، وذلك لفرط حاسته اللغوية ودقة إدراكه لطاقة الإشارة وانعتاقها. ونحن نعرف قصة الفرزدق حينما سجد مبهورًا عند سماعه بيت شمر للبيد في وصف الطلل:

وجلا السيول عن الطلول كأنها زبــر تجــد متونهــا أقلامهــا

وهذا بسبب تفاوت أحوال القراء في انفعالهم مع النص.

(الموقف من الحداثة 109-110).

وقد تذكرت بكلام الغذامي عن الفرزدق موقفًا مشابهًا جرى بين الأصمعي وأصحابه وقد سجدوا بين يديه حين قدم لهم تفسيرًا لبعض الشعر مختلفًا عما قدموه للشعر وعما فهموه. كانوا قد تذاكروا قول الخنساء في أخيها صخر:

يذكرني طلوع الشمس صخرًا وأبكيــه لكــل غــروب شمــس

فسألهم عن "معناه". وجاءت إجاباتهم في إطار ما يسميه علماء اللغة "المقدرة" اللغوية، أي في إطار معرفتهم بالألفاظ وحدها: هي

لا تنساه أبدًا، فهي تذكره في الصباح كما تذكره في المساء. وهذا لون من الفهم يحصله كل من له معرفة باللغة وحدها لا يتجاوزها إلى معرفة واسعة بالأدب، فهم يقفون عند الحدود التي تحققها اللغة الإيصالية. لكن الأصمعي قدم فهمًا آخر، فقال: تذكره وقت الغارات واحتياج الحي إلى الأبطال، وذلك عند طلوع الشمس، وتذكره وقت الغروب عندما يُقدَّم القِرى وتنصب الجفان للضيفان. وتلك قراءة أدبية تستمد من المعرفة بتقاليد الشعر العربي في مدح الأبطال بالجمع بين ما يمكن تسميته مقامي جلال وجمال، وهما المتمثلان في البأس والجود. البأس جلال والجود جمال. قال الشاعر، وهذا مثال مما لا حصر له من الأمثلة:

كفاك كف ما تليق درهما   جودا وأخرى تعط بالسيف الدما

ومسألة القراءة الأدبية هذه مما سيأتي في كلامنا، لكن نرجئه لموضعه.

وقد نفى الغذامي على نحو صريح فكرة أن للنص معنى، على ما تبين من دلالة لام الجر على الملكية، فكان كلامه موافقًا لكلام نقاد الاستجابة، وذلك حيث يقول:

> لا مكان للظن بأن النص الأدبي يحمل معنى محددًا، أو أنه ذو معنى على الإطلاق. إن النص الأدبي في حقيقته كينونة من الإشارات ليس لها إلا أن تشير، والقارئ يفسر.

(الخطيئة والتكفير 142)

على أن النقاد الذين شغلوا بمسألة القارئ وعملية القراءة وما يحدث خلالها في الذهن من عمليات، لا يتفقون على شيء واحد. منهم من يرى كذلك أن المعنى قسمة مشتركة بين النص والقارئ. وأستعير من بعض هؤلاء - وهو فولفجانج إيزر - كلامًا، كثيرًا ما يتردد في كتابات النقاد، وهو قوله مصورًا هذا المعنى: يحملق

اثنان من الناس في سماء بعض الليالي، فيريان نفس النجوم، لكن أحدهما ربما استخرج صورة طائر والآخر قد يقع على صورة محراث. إن النجوم هي هي لم تتغير، لكن الذي تغير هو الخطوط الواصلة بينها التي هي من صنع الناظرين. كذلك النجوم في العمل الأدبي تبقى كما هي لا تتغير، لكن الذي يتغير هو ما يستخرجه الناظرون منها. وهذه الفكرة هي ما حدا بنقاد آخرين (ستانلي فِش) ممن نحوا منحى تفكيكيًا إلى اتهام هؤلاء (إيزر ومن إليه) بأن نظرتهم لم تخرج عن حدود الأفق القديم، وأنها في جوهرها نظرة محافظة تتواءم مع التراث النقدي التقليدي.

على أنه إذا قلنا إن القارئ يستبد بالمعنى، فالسؤال الذي يبرز حينئذٍ هو: لماذا نجد أنفسنا أمام تفسيرات متشابهة لنص واحد، إن كان أمر المعنى راجعًا فيه إلى القارئ ؟ ثم هل يعتد بكل قراءة للنص؟ ومن هو القارئ الذي يكون عليه المعوّل حينئذٍ فيعتد بقراءته؟ هنا تأتي فكرة القارئ المثالي عند كلٍ من النقاد السيميوطيقيين أو القارئ المزود (الخبير) عند غيره. والقارئ المزود informed قارئ ذو دربة بالشعر وخبرة كافية به، بحيث تم له استيعاب كل ما يتصل بالنص الأدبي من شئون، كأمور المجاز وتقاليد الشعر والمعرفة بالأجناس الأدبية إلخ. أو قد تأتي فكرة القارئ الضمني عند آخرين من أصحاب النظرية. وهو القارئ الذي يتطلبه النص، أو الدور الذي قد يكون باستطاعتنا أن نتقمصه حتى يتسنى لنا أن نفهم العمل الأدبي فهمًا "صحيحًا" وأن نحله محله من التقدير.

وإذا عدنا إلى كلام الغذامي وتمييزه في كلامه الذي مضى بين القارئ الشاعر وغيره من القراء، أمكن أن نضاهيه بتمييز النقاد بين ما سموه القارئ الضمني أو القارئ المزود وبين غيره من القراء. وهذا يحيلنا آخر الأمر إلى نظرة النقاد السيميوطيقيين

الذين يرجعون تفسير القصيدة إلى نمط المعرفة المزود بها القارئ.

النقاد السيميوطيقيون لا يرون المعنى من صنع القارئ وحده، ولا يجعلونه راجعًا إلى النص دون غيره. فإذا كان نقاد الاستجابة يفتحون الباب على مصراعيه للقارئ يصنع بالمعنى ما يشاء، وإذا كان النقاد الجدد يرون النص شيئًا مكتملا في ذاته وكيانًا عضويًّا منغلقًا، فإن أصحاب السيميوطيقا يتجه بحثهم إلى "الأبنية" التي تسمح لبعض المعاني بالانبثاق في أذهان القراء ولا تسمح بذلك لمعان أخرى. الفرق هنا فرق بين ما سمي بالعمل الأدبي - باعتباره كيانًا منغلقًا على ذاته - والنص باعتباره مجالا تتلاقى فيه الشفرات وتتقاطع أو تلتقي عنده النصوص المختلفة. لكنه في هذه النظرة ليس مفتوحًا لكل ما يقال.

هنا تطالعنا مرة أخرى فكرة تداخل النصوص، أو ما اصطلحنا على تسميته بالتناص، مما سبق أن تناولناه نوعًا من التناول في كلامنا عن المؤلف.

لكن الإسهام الأكبر في هذا الباب - أعني باب البحث في تفسير مسألة أن النص يضع ضوابط على الفهم، أو على القراءات المختلفة، فيقال مثلا هذه القراءة لها بالنص صلة، أما تلك فلا صلة له بها مطلقًا إلخ - راجع إلى ما أسهم به بعض نقاد النظرية السيميوطيقية، وهو جوناثان كلر، من القول بالمقدرة الأدبية، وهي الكلمة التي ظهرت في كتاباتنا ترجمة للمصطلح الأجنبي literary competence.

ومصطلح المقدرة الأدبية واحد من مصطلحات كثيرة تنتمي إلى نفس العائلة، أعني العائلة الاصطلاحية التي تقع تحت اسم "المقدرة"، ومنها المقدرة اللغوية والمقدرة القصصية إلخ، وهو، أعني اصطلاح المقدرة competence، اصطلاح اشتهر أصلا على يد تشومسكي عالم اللغة الأمريكي الذي وضع المقدرة اللغوية في مقابل الأداء،

وهمـا الاصـطلاحان اللـذان ينـاظران عنـده مصـطلحي سوسـير: اللغـة والكلام. لكـن علمـاء اللغـة أدركـوا - بـأخرة - أن التفرقـة الـتي قـال بهـا تشومسـكي لا تتسـع لوصـف جوانـب لغويـة مختلفـة. وترتـب علـى ذلـك أن اتسـع المفهـوم ليشـمل كـل قـدرة لغويـة يحتاجهـا المـرء للسـيطرة علـى الألفـاظ المناسـبة لكـل موقـف فـي حياتـه اللغويـة والاجتماعية. مخاطبة الرؤساء مثلا تحتاج إلى استيعاب لغة خاصة، كذلك تقديم الاعتذارات أو الالتماسات إلخ. (هنا أتوقف للقول إن هـذا ربما ظهر فـي اللغات الأخـرى أكثـر ممـا اعتـادت اللغـة العربيـة أن يظهـر ذلـك فيهـا - علـى الأقـل فـي الحقبـة القديمـة، حيـث لم تكـن تفـرض هـذه التعقيـدات فـي الصـلات الاجتماعيـة وكانـت لا تكـاد تعبـأ بـالبروتوكولات وتباينها التي من شأنها أن تزيد الهوة بين الأفراد التي تقود إلى التميز الطبقي وتعدها الأمم الأخرى شواهد على التحضر، وهي في حقيقتها رواسب قديمة من الوثنية. لكن مبدأ تعدد اللغات في جوهره صحيح). فالسيطرة علـى أي موقف من مواقـف حياتنـا الاجتماعيـة واللغويـة، كـالخطابة مثلا، لا يـتم إلا بالسـيطرة علـى الألفـاظ المناسـبة الـتي يـتم بهـا اسـتيعاب بروتوكولات هذا الموقف وامتلاك ناصيتها.

إن كلمة المقدرة تكـاد تـرادف هنـا كلمـة المهـارة الـتي تتحصـل بـالخبرة والتـدريب والاكتسـاب: فـإن القـارئ لا يسـتطيع أن يفهـم الـنص إلا إذا كـان مـزودًا مـن قبـل بمعرفـة التقاليـد الأدبيـة الـتي تسـتند إليهـا النصـوص. ولـذلك لا يقـرأ عـالم الجغرافيـا أو عـالم التاريخ الـنص الأدبـي قـراءة الأديـب لـه، بـل همـا عـاجزان تمامًـا عـن هذه القـراءة مـا لم يكونـا مزودين بما قدمناه.

المقدرة الأدبية تشير إذن إلى هذه الحصيلة من المعارف والتوقعات المـزود بهـا القـارئ، فـإن تغيـرت تغيـر فهمـه، وإن اختلفـت اختلـف. ولذلك تتباين القراءات لتباين هذه المقدرة من فرد لآخر.

وهـذه المعـارف والتوقعـات الـتي تمثـل جملـة الأعـراف والتقاليـد

الأدبية التي تلزم لفهم النصوص، ترجع أساسًا إلى النصوص الأخرى التي تنتمي إلى الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص. ومن هنا جاءت كما قدمنا فكرة التناص. فكل نص يشير إلى نصوص أخرى، أو - إذا استعملنا عبارة مجازية اعترضنا عليها فيما سبق: كل نص يحمل في داخله نصوصًا أخرى. ولذلك كان التناص إطارًا مرجعيًا هامًا يعين القارئ على التفسير.

والحق أن الغذامي أولى هذه الفكرة مكانًا أساسيًا من كتاباته النقدية. وهو، رغم تشعب الاهتمامات عنده وتنازعها أحيانًا، أحق بأن يُسلَك مع أصحاب السيميوطيقا. يقول في الموقف من الحداثة (ص110) بعد أن يقرر تفاوت أحوال القراء في انفعالهم مع النص:

> ...... كل هذا خاضع لمدى ما عند الفرد من فطرة الاكتساب اللغوي وحاسته نحوها .... وبسبب هذه المقدرة اللغوية وجودًا أو عدمًا أو درجات، فإن القراءات تتفاوت وتتنوع حتى ليستحيل وجود قراءة واحدة لنص واحد. وإنما نجد أنفسنا دومًا أمام نص واحد يقابله قراءات لا حصر لها. وكل واحدة منهن هي قراءة صحيحة بالنسبة لفاعلها. ولذلك يتحول النص الواحد إلى آلاف (أو ملايين) النصوص حسب عدد قرائه على مر الزمن. وبمقدار ما تستطيع إشارات النص الانعتاق من قيد المعنى المحدد تكون طاقاتها على الإبداع وعلى التنوع - ولكن حسب أبنيتها الكلية، داخل أعراف جنسها وسياقاتها.

وإن كنت أرى أنه أطلق كلمة "المقدرة اللغوية" لتشمل المقدرة الأدبية أيضًا، حيث كان يجب التمييز بينهما؛ فقد تتحصل للمرء معرفة لغوية بألفاظ القصيدة، لكنه يقف عاجزًا - كما بين صاحب فكرة المقدرة الأدبية - عن تفسيرها في سياق أفقها الأدبي. ثم إن الغذامي لم يتحرز - بوصفه ناقدًا سيميوطيقيًا -

في القول بأن كل قراءة صحيحة أيًا كانت، مما يجعلنا نحكم بأنه وهو يتحرك داخل الإطار السيميوطيقي ينبض كلامه بالتمرد على هذا الإطار في الوقت نفسه. لكن هذا الإطار عاد فشده إليه مرة أخرى حين جعل شرط ذلك أن يجري حسب "الأبنية الكلية".

وأحب هنا أن أقف عند مواضع أخرى من كتابات الغذامي التي تظهر فيها فكرة النصوص المتداخلة التي تتنازع النص الواحد وتتردد أصداؤها في فضائه. يقول وهو يفسر كلمة بارت: "إنني أقرأ لأنني نسيت":

إننا نقرأ الأدب ونتمتع بالفنون نظرًا واستماعًا لا لشيء إلا لما نجده فيها من انعكاسات لأنفسنا، إنها نحن معكوسة أمامنا في أبيات شعرية أو حبكة روائية أو خطوط على لوحة، أو نغمة موقعة، كأنها شيء منا ظل مطموسًا في أعماقنا وجاء النص ليذكرنا بهذا المنسي. أو أنها صدى لأمور عرفناها من قبل فنسيناها وجاء النص ليذكرنا بها ويقربنا إليها.

(الخطيئة والتكفير 142)

وقد أحسن ناقدنا كل الإحسان في تفسير عبارة الناقد الفرنسي بمثل هذا الجمال في العبارة وتلك البساطة في البيان. لكني لا أوافقه في رغبته في أن يطبق هذه المقولة على الكتابة. فيقول: إنني أكتب لأنني نسيت:

نستطيع أن نطلق مقولة مماثلة لقول بارت عن القراءة فنقول عن الكتابة: إنني أكتب لأنني نسيت. وهذا مفهوم لمسه المتبي عندما واجهته تهمة السرقة في شعره فرد بكلمته المشهورة (ذاك من وقع الحافر على الحافر في الصحراء) وهو بذلك قد انطلق من مبدأ (جماعية النص). فما فعله المتبي هو أن نسي فكتب وكان النقاد الأوائل يدركون هذا وجاء عنهم قولهم فيما يبدو أنه سرقة معان بأنه (توارد خواطر) وهو اتفاق فعلين من شخصين لم يع أحدهما

بالآخر. أي أن الوعي بالآخر مطموس في الذهن وتمت الكتابة لهذا السبب. ولو وعى اللاحق بالسابق وتذكره لم يكتب عندئذ. ونحن نعرف منذ زمن زهير بن أبي سلمى أن لا جديد يقال:

ما أرانا نقول إلا معارا ... أو معادا من قولنا مكرورا

وعنترة يقول:

هل غادر الشعراء من متردم؟

أي أن الشيء المبتكر من غير سابقة تقود إليه لا وجود له، وهو عدم لا يمكن تحقيقه.

(الخطيئة والتكفير 143)

لا أوافقه على إطلاق هذه المقولة على هذا النحو لأن ذلك يقضي على الفكرة البارتية في تمييزها بين النصوص المقروئية lisible والنصوص المكتوبية scriptible، إذا جاز هذان اللفظان. لأن الكتابة بالمعنى البارتي غير القراءة. الكتابة زمنها هو الزمن الحاضر، فلا تستند إلى شيء من الماضي الذي تم نسيانه، بخلاف القراءة التي تقوم على الماضي على الذكرى والنسيان وهما نشاطان يتصلان بالماضي. إنني حين أكتب، بالمعنى الذي أرى أن بارت أراده في هذا السياق، فكل صلة بالماضي مقطوعة - كل صلة بالقراءة التي هي عمل استهلاكي قائم على تلبية حاجات صنعتها في نفسي العادة والتقاليد، ومن هنا تأتي النشوة التي يشير إليها الغذامي، ولكنها غير نشوة الكتابة. إنها نشوة أو لذة استهلاكية لأن القراءة عمل استهلاكي بخلاف الكتابة. ولا أدري أي اللفظين - اللذة أم النشوة أم غيرهما - ينبغي أن نستعمله مع أي من النشاطين - نشاط القراءة ونشاط الكتابة.

وقول الغذامي: "ونحن نعرف منذ زمن زهير بن أبي سلمى أن لا جديد يقال إلخ"، معترض عليه من وجهين: أولا: أنه جرت عادة نقادنا على أن يستدلوا بالبيت المنسوب خطأ إلى زهير على أن شعراءنا يكرر

بعضهم بعضًا، دون أن يتحققوا من سياق البيت الذي لا يعين على التفسير الذي دأبوا عليه. وقد بذل الغذامي جهدًا محمودًا للتحقق من نسبة البيت وأنه لكعب بن زهير وليس لزهير على ما شاع في كلام النقاد جريًا على ما قرءوه من كلام شوقي ضيف الذي كان متشككًا في النسبة أصلا. غير أن ذلك كان يحتاج إلى جهد آخر للتحقق من أن البيت لم يرد في سياق الكلام عن الشعراء، وإنما في سياق كلام كعب عن امرأته التي ضج من كلامها:

إن عرسي قد آذنتني أخيرا	لم تعرج، ولم تؤامر أميرا
أيَّ حينٍ وقد دببت ودبت	ولبسنا من بعد دهرٍ دهورا
فاصبري مثلما صبرت فإني	لا إخال الكريم إلا صبورا
ما أرانا نقول إلا رجيعا	ومعادا من قولنا مكرورا

ثانيًا: لابد من مراجعة فكرة أن الشعراء لا يأتون بجديد. فالشاعر دائمًا مأخوذ بالخوف والقلق من حصار السابقين له على هذا النحو. ولا بد من البحث عن فهم جديد لفكرة الجدة حتى لا نقع في الدائرة التي دأب نقادنا على أن يدوروا فيها، وهي أن الشعر الجاهلي شعر معاد مكرور إلخ: ليس هناك شيء يقال مرتين، على غرار القول القديم: إنك لا تعبر النهر مرتين. أين إذن الجانب التاريخي الزمني. وإذا كنا نقول بأن قراءة الشاعر الواحد مرتين يتمخض عنها شيئان مختلفان، فكيف إذا قرأنا شاعرين مختلفين.

أعود فأقول: إن قضية النص والقارئ ستظل زمنًا طويلا من القضايا التي تشغل النقد الأدبي. وكثير مما يقال فيها ربما لم يرض أذواقنا نحن القراء، أو ربما لم يوائم استعداداتنا. إلا أن البحث يظل دائرًا ولا يحسمه أبدًا ما يناسب الأذواق أو التصورات الكائنة. إذ ما هي أذواقنا آخر الأمر غير ما استقر لدينا من أفكار تقتضي طبيعة البحث نفسها ألا نركن إليها وأن نراجعها

مراجعة دائمة في ضوء ما يتحصل لنا من ألوان جديدة من الفهم وراءها سعي الإنسان الدائب إلى أن يتبين ما لم يكن يتبينه من قبل فتتغير بذلك نظرته.

إننا نحتاج في ثقافتنا العربية الحديثة - لكي تنهض نهضة حقيقية - إلى عقول كثيرة متنوعة ينشأ بينها حوار خصب مفتوح، تنتقل فيه حلبة الصراع بين الأفكار إلى مجامعنا العلمية حتى يتيسر لنا أن ننفخ في الجذوة الكامنة في تراثنا وثقافتنا.

وأنا هنا أخالف الغذامي مخالفة تامة، حين أرى خطته تيسير الأفكار إلى جمهور الناس. وأرى أن طموحنا ينبغي أن يتجه إلى حلول جذرية: يجب أن نجتهد لكي تصير الساحة ممتلئة بعقول على عدد عقول الغربيين وموضوعات للاهتمام بعدد موضوعاتهم، ثم حركة فكرية دائبة في حلقات البحث المختلفة واستحواذ موضوعاتها على قلوب الباحثين وألبابهم، وهو ما شهدته الحضارة العربية في حقبة من تاريخها.

3
تفسير النصوص

الاستراتيجيات التي يلجأ إليها صاحب "الخطيئة والتكفير" في تحليل النصوص كثيرة ومتنوعة. وهي في جملتها ترتد - على ما أرى - إلى استراتيجيات التحليل البنيوي. ومن ذلك تداخل النصوص، أو ما اصطلح نقادنا على تسميته بالتناص. ومنه أيضًا الثنائية الضدية، والإغراب، أو ما شاع تسميته في بعض كتاباتنا النقدية بالتغريب أو إزالة الألفة إلخ.

أما عن مفهوم تداخل النصوص، فيقول الغذامي في "ثقافة الأسئلة":

> **مفهوم تداخل النصوص هو من المفهومات الأساسية في طريقتي لقراءة الأدب وتحليله مما يعني أنني أتعامل مع النص على أنه (بنية) مفتوحة على الماضي مثلما أنه وجود حاضر ويتحرك نحو المستقبل. (ص 113)**

ولا بأس أن يتخذ النقاد منهجًا أو آخر من مناهج النقد الأدبي في سبيل تحسين فهمنا للنصوص واستكشاف ما كان غائبًا عنا لدى النظرة الأولى. ونحن هنا نجني فائدتين: معرفةً بأفكار نقدية جديدة قد تكون غائبة عنا؛ فالناقد بدأبه واطلاعه وعكوفه على مصادر الفكرة يغنينا ويثري عالمنا العقلي ويوفر لنا أوقاتًا طويلة من المشقة والعناء في تحصيل الأفكار والمناهج التي تعج بها النظرية النقدية في عالم اليوم. والفائدة الأخرى أننا نلحظ ما لم نكن نلاحظه من قبل في النصوص الإبداعية نفسها. والأمر هنا يتوقف على ذكاء الناقد وبصيرته واجتهاده أيضًا وإطالته النظر في النصوص وحسن تلطفه في الدخول إليها. والمناهج النقدية واستراتيجياتها المختلفة عمومًا، لن تكون أكثر من مصابيح نستصحبها في رحلتنا خلال تلك القلاع المجهولة المسماة القصائد، أو غيرها من الأجناس الأدبية. هي أدوات نتحسس بها العمل الأدبي، لا غير ونحن نجوس خلاله، بغض النظر عما إذا كنا نستكشف فيه خفاياه أو ما "كمن" فيه، أو كنا في حقيقة الأمر نستكشف ذواتنا نحن خلال الرحلة ونستجلي بواطننا، ليس غير، كأنما هي عقولنا تنعكس إلينا على شاشة النصوص.

إن ذكاء الناقد ومهارته أمران يظهران حين يأتي لاستعمال أدواته تلك، وإلا أصبحت المناهج عبئًا على النصوص. نحن قد نستعمل نظارة "قراءة" لتعيننا على الرؤية، لكنها في ذاتها لن

تجعلنا قارئين، بمعنى أنها لن تجعل الأمي قارئًا، فضلا عن الأعمى. الأمي الذي يجهل القراءة والكتابة أصلا لن تنفعه هذه الأداة النافعة في شيء. وهذا هو السر في الغثاثة التي نشعر بها حين نأتي لقراءة كثير مما يكتبه اليوم أناس ممن يكاثرون النقاد أصحاب الاجتهادات الذين تحدوهم الرغبة المخلصة في صنع شيء حقيقي لأدب أمتهم. لا بد من الذكاء والإخلاص معًا حتى يكون لشيء ما في حياتنا قيمة.

إن الفائدتين اللتين أشرت إليهما في كلامي عن المنهج النقدي والتوسل به أداة للتحليل، نجنيهما معًا من قراءتنا للغذامي. فهو واحد من أولئك النقاد الذين لا يخطئ من كان في خليقته الإنصاف رؤية ما في كتاباتهم من اجتهادات لا تتوقف وراءها تلك الأوقات الطويلة من الدأب والرغبة المقيمة في التغلب على مشكلات المعرفة وعقباتها.

وأبدأ - في كلامي عن تداخل النصوص باعتباره استراتيجية نقدية - بسرد الملاحظة التي لاحظها الغذامي عن العلاقة بين قصيدتي الأعشى في العصر الجاهلي، وغازي القصيبي في العصر الحديث، وبينهما نحو أربعة عشر قرنًا: في كلتيهما لؤلؤة أو درة، توصف مرة بالبياض وذلك في القصيدة الجاهلية، وتوصف أخرى بالسواد - وذلك في قصيدة القصيبي. غير أن هناك بنية واحدة يستكشفها الناقد وراء القصيدتين: كأنهما صورتان (أو كلامان - بالاصطلاح السوسيري) لها. اللؤلؤة أو الدرة عند الأعشى تهدد الغواص بالغرق، وعند القصيبي تستلزم أن يخوض في سبيلها بحارًا من الجمر والشرر والخطر. وهكذا كل متطلع عند الشاعر الحديث يقابله متطلع في معناه عند الشاعر الجاهلي، حتى إن المرء ليفزع من هذه الملاحظة التي تدل على أن قراءة الشعر توجب علينا أن نوليه مزيدًا من أوقاتنا وتأملاتنا. ولولا أن المجال لا

يتسع لإيراد المقارنة الكاملة بين القصيدتين على نحو ما أبان عن ذلك الناقد، لأوردت ذلك بتمامه، ليتبين ما وراءه من عكوف على النص مما يجب أن يكون في قراءة النصوص. وإنما أكتفي بإيراد شيء من تعليق الناقد على ما لاحظ من ملاحظات، مع شيء من التصرف في كلامه، يقول:

العلاقة بين النصين ليست علاقة استيحاء. وربما قلنا إن القصيبي لم يكن يعي تجربة الأعشى أو يتمثلها وهو يكتب قصيدته. وليست العلاقة بينهما إلا مداخلة نصوصية. فالنص يتسرب تلقائيًا إلى داخل نص آخر.

نحن هنا أمام شيئين: ملاحظة وتفسيرها. وهما معًا يلخصان سؤالين كانا على الدوام وكد الباحثين في فروع العلوم المختلفة. هذان السؤالان هما: "كيف؟" و"لماذا؟". الأول يتصل ببناء الملاحظة والثاني يتصل بتفسيرها. وهذان هما الاستقراء والاستنباط. ثم بعد ذلك يتفاوت الباحثون في الاجتهاد استقراء واستنباطًا، وتتفاوت حظوظهم من رد فعل غيرهم من الباحثين أو النقاد أو القراء إزاء نشاطهم. ومن هو الناقد الذي يلاحظ ملاحظة ذكية لا يضن عليها بالجهد والوقت، ثم لا يحظى بتقدير القراء وإعجابهم.

غير أني أبادر كذلك فأقول: إن في كلام الغذامي أيضًا مقاطع تصيبنا بالضجر. وربما شاء هو أن يكون له تفسيره الخاص لهذا الضجر، على نحو ما فسر بارت ضجر قراء نصوص الحداثة، غير أن لي أيضًا تفسيرًا لهذا الضجر، وهو أننا كنا نريد لألمعية الناقد أن تطرد في خطاها، ولا تتقطع. ولكن أين نحن من هذا الطريق الوعر الذي يرتاده، وهو طريق لا يستقيم حتى لأصحابه أنفسهم الذين يتوفرون عليه توفرًا تامًا. النقاد الغربيون نشأوا بحيث يتلقون عمن سواهم ممن يمهد لهم ويوطِّئ الفكرة ويذلل عقبات الطريق. ولم ينقطع البحث فيهم حلقة بعد حلقة أو ينفرط عقد

الأجيال جيلا بعد جيل. أضف إلى ذلك أنك محاط بأصحاب الفكرة والبحث إحاطة الهواء بك، فربما أغنت جلسة علمية واحدة أو حلقة بحث يلتقي فيها بشر مخلصون وجهًا لوجه وعقلا لعقل عن إفناء الأوقات الطويلة وانحناء الظهور أمام الصحف والأوراق، وهي الحيلة الوحيدة التي أمامنا. (هذا إن كنت محظوظًا جدًا وتركك الناس للعمل، أو كنت مؤيدًا بروح معنوية خارقة تتحدى الواقع العربي المحبط الذي لا يحفز إلى شيء).

أعود من الكلام عن الأشجان إلى الكلام عن الأوزان، فأقول: إنني أصاب بالضجر حين أراه يسترسل في بعض التفسيرات التي يجعل غايته منها "إقناعنا" بها. وهذا مثال من ذلك: يفسر الغذامي اختلاف الشاعرين في وصف اللؤلؤة، حيث يقول الأعشى عن المرأة:

كأنها درة زهـــراء أخرجها غواص دارين يخشى دونها الغرقا

ويقول القصيبي:

أيا لؤلؤتي السمراء

شراعي الموعد الخطر

وبحري الجمر والشرر إلخ

فيقول معقبًا:

أما صفة الزهراء فقد تحولت إلى السمراء، ذلك لأنها مؤنث (أزهر). وأزهر اسم من أسماء القمر ومن أسماء الثور. ولقد رأينا أن القمر في قصيدة القصيبي هو الرجل إذ هو الموصوف بكامل الرجولة. ومن صار هذا وصفه فإنه سيستبد بصفاته ويحتكرها لنفسه ولن يكون من حق المرأة أن تكون (زهراء) فتماثله في الصفة، ولهذا أصبحت (سمراء) لا زهراء. وكذلك صار لها من الجمل الشعرية نصف ما للرجل. أليس هو القمر وهي اللؤلؤة؟ هو في أعالي السماء وهي في أعماق البحار إلخ.

صحيح أن في منهج التحليل أن كل شيء يستدعي كل شيء وكل لفظة تستدعي كل لفظة سواها؛ فالزهراء تستدعي الأزهر. والأزهر يستدعي القمر. وهذا يستدعي الذكورة، وهكذا إلى غير انتهاء. وهذا كله لا غبار عليه، لكنها هذه النزعة عنده إلى التعليل الماثلة في "لأن" و"لهذا" إلخ التي من ورائها الرغبة في إقناعنا. فأولا نحن لن نقتنع، لأن هذا التداعي في الأفكار لا يجري على قوانين المنطق الذي هو أساس الإقناع. ثم إن المنطق العقلي - ثانيًا - إنما تجافيه روح الإبداع.

والشاعر يقول مخاطبًا لؤلؤته السمراء:

وراني من سنين العمر

ما يعيا به القمر

قرون كل ثانية

بها التاريخ يختصر

فلماذا، بدلا من أن نجعل القمر مقصودًا به - أو دالا على - الرجل، لا نقول إن وراء أبيات القصيبي بيت شوقي الذي جاء فيه ذكر الهلال، وهو قوله:

اضاء لآدم هذا الهلال فكيف نقول الهلال الوليد

فالقمر مرتبط بالزمان، ولذلك هو يدل عليه.

ثم إنه يمكن لقائل أن يقول: إن قراءة الغذامي للقصيدة كانت نتاجًا لشواغل ذهنية بعينها استغرقت تفكيره، فهي بنت لحظة سيطرت على اهتماماته وقراءاته النقدية فيها الاتجاهات التي تعرف في النقد الأدبي بالـ feminism، وهو الاتجاه النقدي الذي يأخذ على عاتقه في المقام الأول تبين ما في اللغة والأدب من سيادة خطاب الرجل في ضوء فكرة أن السيطرة عليهما إنما كانت له،

فغزاهما هذا الخطاب الذي يجنح إلى استبعاد المرأة والرغبة في نفيها وإلغاء كيانها. فاللغة وكذلك الأدب يعكسان أفكار الرجل نفسه وتصوراته بفعل هذه الهيمنة التي دامت له على مدار الحقب. هذا الاتجاه إذن يراجع اللغة والأدب في هذا الضوء. وهذا ما يعمد إليه الغذامي حين يقول في أثناء كلامه كله عن القصيدة لوأنا أنقل عنه هنا بشيء من التصرف]:

الشاعر ينهى المرأة عن محاولة النطق ويفعل ذلك مرتين متعاقبتين:

أنا لا تسألي عني

....

أنا لا تسألي عني

والرجل هنا يصبح هو السائل والمجيب مثلما أنه الآمر ... النص نفسه تولى إسكاتها وحسّن لها الصمت حين جعله خيرًا من القصيد... فالنطق واللغة خطر لا يقوى عليه إلا الذكر. أما الأنثى فلا شأن لها بذلك ولا حول لها عليه.

ثم وهو يقول:

أما الرجل فإنه القمر الذي لا يخفى علوًّا وإضاءة وما سوى ذلك من صفات.

كذلك وهو يقول:

إنه - أي الرمل - الخيار المصيري الثاني لها، فهي إما للزوج (الرجل)، أو أنها ستكون من نصيب الرمل (وأد البنات).

وذلك في سياق تفسيره قول الشاعر:

فقولي إنه القمر

أو البحر الذي ما انفك بالأمواج

والرغبات يستعر

أو الرمل الذي تلمع

في حياته الدرر

ويقول أيضًا مصورًا هذه العلاقة نفسها:

المرأة في خيار بين ثلاث صفات (يعنى للرجل)، إما الرجل/ القمر، وإما الرجل/ البحر، وإما الرجل/ الرمل. وكلها تتضمن صفة الاحتواء، فالقمر يحتوي المرأة بضيائه والبحر بأمواجه (ورغباته) والرمل يتضمنها في جوفه... وهذا يعني أن الرجل هو كون المرأة ومصيرها، ولهذا لم يكن من الضروري لها أن تنطق في هذا النص، لأن الخيارات المقدمة لها تنتهي كلها بنهاية مصيرية واحدة هي: الرجل.

كذلك وهو يقول:

يتم إغلاق الآفاق على المرأة التي أصبحت لؤلؤة مكنوزة لا حول لها ولا طول إلا أن تتعشق الرجل.

وقد مر بنا من قبل قوله:

القمر في قصيدة القصيبي هو الرجل، إذ هو الموصوف بكامل الرجولة. ومن صار هذا وصفه فإنه سيستبد بصفاته ويحتكرها لنفسه ولن يكون من حق المرأة أن تكون (زهراء) فتماثله في الصفة.

بل إن ناقدنا يمضي في تبين الأفكار المتعلقة بنوع العلاقة بين المرأة والرجل القائمة على أساس أن لها نصف ما للرجل، فيرى ذلك في عدد المرات التي ذكر فيها القمر - الذي هو عنده الرجل - في القصيدة بالنسبة لعددها فيما يتعلق باللؤلؤة:

جملة (أيا لؤلؤتي السمراء) تكررت في النص ثلاث مرات في مقابل جملة الرجل (فقولي إنه القمر) التي وردت ست مرات، أي أن للذكر مثل حظ الأنثيين، ومن هنا صار نصيبها نصف ما للرجل: ثلاث من ست.

وغاية القول أني لا أوافقه على هذه القراءة، ليس لما فيها مما يتعلق بقضايا المرأة، فهذا شأن آخر، لكن من حيث منهجها في

قراءة النصوص وتفسيرها، لأنها كلها مبنية على أساس أن القمر في القصيدة هو الرجل وأنه يعود إليه الضمير في قول الشاعر: فقولي إنه القمر: "فالرجل هو المبتدأ المحال إليه بضمير الغياب" وهنا نتجه إليه بالسؤال كيف جزم بأن الضمير يعود إلى الرجل، وهو لم يسبق له ذكر في الكلام حتى يكون الضمير راجعًا إليه، بل هو لم يرد له مرجع في القصيدة كلها. ولماذا لم يشأ أن يرى الضمير على أنه ضمير الشأن، ويقرأ القصيدة قراءة أخرى، كما نقول: إنها الحياة، وإنها الدنيا؛ إذ كان القمر مرتبطًا - كما قدمنا بالزمان - ومن ثم بالمصائر وبالقدر:

ما أعجب ما يأتي به القدر

أنا الأشياء تحتضر

وأنت المولد النضر

فقولي إنه القمر

ولو شاء الشاعر بدل فقال: فقولي إنه القدر.

ومثل ذلك كان انشغال الغذامي الذهني بفكرة أن إثارة الأسئلة أهم من البحث عن الأجوبة - تلك الفكرة التي هي من شواغل النقاد أيضًا، أقول: كان هذا من وراء تفسيره معنى السؤال في قول أبي هلال العسكري:

فلو أني جُعلت أمير جيش ... لما قاتلت إلا بالسؤال

فإن الناس ينهزمون منه ... وقد ثبتوا لأطراف العوالي

وإلا لكان الذي يسبق إلى الذهن هنا تفسير "السؤال" في إطار أدب "الكدية". صحيح أن العبرة بعموم اللفظ، لكن يُسأل: لم هذا الفهم دون ذاك. وأين السياق الأدبي؟ وقد علمنا أن بعض شيوخ الصوفية حل ضيفا في بعض القرى، فكان الناس يتدافعون إلى

زيارته جميع أوقات النهار، حتى اشتكى ذلك لصديق له، فنصحه بـ"السؤال": أن يطلب منهم مالا. وأجدت النصيحة، إذ انهزم الناس عنه وتركوه لخلوته.

وإذا كان الغذامي يقول في بعض التفاتاته النقدية بوحدة القصيدة ؛ **إذ كل شتات ظاهري ينطوي على وحدة داخلية لا تدركها إلا العقول الموهوبة. وكل اختلاف يؤول إلى ائتلاف، وتلك هي وظيفته. وليس النص الأدبي إلا مضمارًا حيًّا لتمعن هذه الحكمة واستكشافها. وكل قطرة هي من المحيط وإلى المحيط. وبذاك يكون النص كائنًا حيًّا وهو جزء من سياق يشمله ويتمخض عنه في الوقت ذاته. وتداخل النصوص يستند على هذا التصور.**

(ثقافة الأسئلة ص119)

أقول إن كان هذا رأيه، فقد وجب أن يبحث العلاقة بين القمر والشجر والوتر، وهي أشياء تأتي في سياق واحد وفي تراكيب متشابهة:

فقولي إنه القمر

فقولي إنه الشجر

فقولي إنه الوتر

ثم إن هناك مساحات أخرى من القصيدة أهملها التفسير. وينبغي لكي نقتنع بهذه القراءة التي قدمها للقصيدة أن يقدم لنا كذلك قراءة لتلك المناطق التي أهملها في التفسير، بحيث تتشاكل المعاني جميعًا، لتصب في سياق واحد. هذا إن كنا نقول بالوحدة العضوية للقصيدة. وإنما أمر التفسير حينئذٍ ينبغي أن يكون حوارًا متصلا بين ما يتحصل لنا من افتراضات ونحن نتقدم لتفسير الشعر وبين ما ينكشف لنا من أفكار جديدة من شأنها أن تُعدِّل من افتراضاتنا السابقة.

قد يمكن أن يقال مثلا إن التقابل بين الذكر والأنثى في القصيدة تقابل بين الاحتضار والميلاد:

أنا الأشياء تحتضر

وأنت المولد النضر

ولذلك كان القمر مرادفًا للقدر في البيت الذي يسبق البيتين:

ما أعجب ما يأتي به القدر

وهذا التقابل نراه بين جوز الهند وسائر الثمر:

لجوز الهند رائحة

كما لا يعرف الثمر

فقولي إنه الشجر

الشجر ولا شيء غيره هو منشأ هذا الاختلاف والتمايز، كما أنه القمر ولا شيء غيره يصلح تفسيرًا لما سكت عنه الشاعر فيما يتمثل بمنطقة الفراغات أو مكان البياض في النص، حين بدأ القصيدة بقوله:

فقولي إنه القمر

هذه المساحة من الصمت يقع فيها حدث القصيدة بأسرها - كما ذهب الغذامي عن حق. لكنه هنا التباين؛ هو يحتضر، وهو من ورائه سنين يعيا بها القمر، وصحاري الموت تنتظره، وهي شباب غض ومولد نضر. والامتياز هنا للأنثى. ولذا دعا الشاعر إلى الصمت الذي يوجهه إلى نفسه قبل أن يوجهه إليها:

كيف يطيب لي السمر

غدا

تنادي زورقي الجزر (أي تنتهي الرحلة)

ويذوى مهرجان الليل

وحين يقول الشاعر:

أنا لا تسألي عني

فهذا يساوي قوله:

غدا لا تذكريه

النهي عن السؤال كالنهي عن الذكر، لا فرق. فهذا الغد "يذوى" فيه مهرجان الليل ويذوى السمر: فلا طيب ولا زهر. وقوله:

بلادي حيث لا مطر

يساوي قوله:

يذوى مهرجان الليل

لا طيب ولا زهر

وهذا هو سر طلبه منها أن تصمت عن الكلام، فلا تسأل عنه ولا تذكر غده:

لا تسألي عني

بلادي حيث لا مطر

غدا لا تذكريه

غدا

تنادي زورقي الجزر

ويذوى مهرجان الليل

كذلك يظهر التباين فيما يصدر عن الوتر، مثلما ظهر ذلك في الشجر:

وفي الغابة موسيقى

طبول تنتشي الما

وعرسي ملؤه الكدر

فقولي إنه الوتر

العرس فرح، لكن يتمخض عنه الكدر. والطبول تنتشي ألما، وقد كان ينبغي أن يحل الفرح محل الألم حيث ينبغي أن يكون الانتشاء. لكن: إنه الوتر، مثلما هو الشجر. الأشياء هي سر أنفسها. لا شيء أبعد من ذلك.

ولماذا لا نجعل القصيدة كلها قائمة على هذه المساحة من الصمت التي جعلها الشاعر مدخلا (برولوج) إلى قصيدته؟

ولأمر ما قفزت إلى ذهني الآية الكريمة: ﴿ فَقُولِىٓ إِنِّى نَذَرْتُ لِلرَّحْمَٰنِ صَوْمًا فَلَنْ أُكَلِّمَ ٱلْيَوْمَ إِنسِيًّا ﴾، وفيها هذا الترابط بين القول والصمت.

وما وقع من حدث احتضار الشاعر وموات القلب في تحوله إلى حجر وذهاب الطهر وغير ذلك، أشياء لا يعتذر عنها: الصمت هو الجواب الوحيد. هكذا كان.

إنني هنا لا أناقش صحة القراءة التي قدمها الغذامي للقصيدة أو مشروعيتها، لا أناقش هذه القراءة في ذاتها، ذلك أنه لا يقال إن هناك قراءة صحيحة وأخرى غير صحيحة - على الأقل في بعض الاتجاهات النقدية. وهذا هو رأي الغذامي نفسه في مواضع من كتاباته. لكن سؤالي - وأنا أتناول فكرته عن تداخل النصوص - إنما هو عن المنهج الذي توخاه وهو يقرأ القصيدة. لقد وجدناه مرارًا عديدة يركز على فكرة "منطق النص"، أو القراءة **التي تبحث عن البنى الكلية للنص حسب تجليها في الصياغة اللغوية. وهذه البنى لا بد أن تنبع من داخل العمل.**

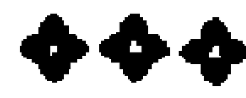
(الموقف من الحداثة 105)

أو أن "تفسير الشعر لا يكون إلا بالشعر". ويعود إلى القول بفكرة القراءة الصحيحة، حين يقول في الخطيئة والتكفير:

العمل هو مفتاح نفسه والقارئ هو الفاعل. وما كنت أنا سوى قارئ استجاب للنص واستجاب له النص فتكشف بعضنا لبعض ووصلنا إلى منطلقات أخذت بنا نحو النموذج. والوصول إلى النموذج وحده يكفي كإنجاز للقراءة الصحيحة.

وهذا منه إلحاح على أن للنص معنى ينبغي الكشف عنه. لكني أتشكك كثيرًا في أنه التزم هذا المنهج دائمًا - على الأقل في تحليله قصيدة القصيبي.

وإنما الغذامي رجل يكره أن يرى نفسه مقيدًا داخل منهج نقدي واحد. هو رجل يكره الأسر، وينطلق عبر المناهج النقدية المختلفة. وهي كثيرة. وجميعها يغري بما فيه من عمق ولما وراءه من جهود العقول الكبيرة. ولذلك فهو دائم التجول في هذه الرياض يريد أن يحوزها جميعًا ويقدمها لقرائه، ويعز عليه أن يفوته شيء منها.



ومن استراتيجيات التحليل التي يلجأ إليها دارسو الأدب كذلك، البحث عن صيغة لـ "التقابل الثنائي" داخل النص الأدبي. وهو من الاستراتيجيات البنيوية المعروفة: لجأ إليه ليفي - شتروس في تحليله أسطورة أوديب التي ردها إلى التقابل بين الإفراط في تقدير آصرة الدم وبين التفريط فيها إلخ. ولم يزل النقاد البنيويون يلجأون إليها على الدوام. والفكرة قديمة على أي حال. فمنذ وقت بعيد والتقابل قائم في الفلسفة مثلا بين الذات والموضوع، والعقل والمادة، والعضوي والآلي إلخ. ونحن نعرف أن الفكرة كانت أساسًا منهجيًا استعان به ياكوبسون في تحليل الفونيم، وهو أصغر وحدة صوتية يمكن إدراكها.

وقد لجأ صاحب "الخطيئة والتكفير" إلى هذه الاستراتيجية حين أراد أن ينفذ إلى أدب حمزة شحاتة، وهو أديب سعودي لم ينل حظه من الشهرة. هاجر عن بلاده في سن الشباب ومات غريبًا. وكره

الشهرة، فكان يتولى حرق أشعاره بصفة منتظمة. ولزم بيته فلم يفتحه لغير أصدقائه القدامى.

وقد شاء الغذامي أن يرى الثنائية - التي ينحل إليها شعر الأديب المعتزل ونصوصه الأخرى - قائمة على قطبي الخطيئة / التكفير. يقول:

> وهذان القطبان يتحركان باستمرار في أدب شحاتة تحركًا ثنائيًا حاد الصراع.

أما كيف لمعت هذه الفكرة في ذهنه، أو لماذا اختار أن يرى أدب شحاتة في ضوء هذه الثنائية دون سواها، فيقول، مع بعض التصرف في الألفاظ:

> من خلال قراءتي لأدب حمزة شحاتة وتكرار القراءة مرة بعد أخرى، بدأ خيط رفيع يتحرك نحو مفهوم كلي لمجمل العمل. وبرزت لي المرأة كأقوى الأضواء إشعاعًا، حيث وجدتها تحتل مكانة خطيرة في هذه النصوص. فهي مركز المحنة والابتلاء. وفي مواجهتها يقف الرجل مع امتحان مصيري رهيب. وهي صورة لا يملك القارئ وهو يتأملها إلا أن يتذكر تاريخ البشر الأزلي في قصة الوجود الأولي كما رسمها القرآن الكريم، ممثلة في حادثة أبينا آدم ﷺ مع أمنا حواء. وهي قصة حملت بذور الحياة الإنسانية كلها حيث ثنائية الحياة:ذكر وأنثى. وحواء كانت هي اللحظة الحساسة في تاريخ البشر منذ تواجه معها آدم على مشهد التفاحة. ويغادر آدم فردوسه آثمًا ونادمًا. ولكنه يهبط بوعد من الله بالعودة إلى هذا الفردوس إن هو عمل بشرط العودة. وهكذا يدخل آدم ومن بعده بنوه في صراع دائم بين قطبين أزليين هما الخطيئة والتكفير. والخطيئة طريق المنفى والتكفير طريق العودة إلى الفردوس.

ثم يعكس تجربة آدم ﷺ على الأديب، فيقول:

> والعلاقة بين شحاتة والمرأة أو آدم وحواء تحكمها محورية خطرة.

وهذه المحورية هي صورة للتفاحة. وهي وإن كانت محرمة عليه إلا أنه يقع في الإغراء ويرتبط بالمرأة ثلاث مرات متوالية. وبذلك يرتكب الإثم ويقترف الخطيئة. ولهذا يكتب على نفسه العقاب فيسجنها في شقة معزولة في القاهرة ويحرم عليها كل متع الحياة، فلا وظيفة ولا زواج، ويمنع عن نفسه حتى الاختلاط بالبشر ويحرم عليها الشهرة، فيأخذ بحرق أدبه ولا يسمح لأحد بأن ينشر له شيئًا من شعره. وينفي عن نفسه صفة الأديب ويغضب على من وصفه بهذه الصفة. هنا نجد أنفسنا في مواجهة تامة مع النموذج: آدم وحواء/ الفردوس والأرض/ التفاحة.

وكل أدب حمزة شحاتة فيما يرى الغذامي ينفتح أمامنا كالسجل المنشور إذا نحن دخلنا إليه من باب هذا النموذج. وهو يحتج لربطه قصة شحاتة بقصة آدم مستندًا إلى ما قرره يونج من فكرة النماذج البدائية:

فصدور العمل الأدبي عن النماذج البدائية الموروثة من الأسلاف يمثل نظرية مهمة في علم النفس وفي تفسير الإبداع. وهو يمثل لنا أساسًا نظريًا يتجه أدب شحاتة بقوة نحو تأكيده من خلال استجابة نصوصه لعناصر نموذجنا المقترح.

وفي رأيي وأنا أتابع تجربة الغذامي في قراءة أدب حمزة شحاتة أن أبا العلاء المعري تدخل في فهمه وتوجيهه للأمور على هذا النحو. فقد سطع في ذهنه أولاً التشابه بين الرجلين، حين هجر هذا الدنيا بعد رحلته إلى بغداد في سن الشباب بحثًا عن المجد والتقدير، ثم عاد خائبًا وقد حكم على نفسه بالإقامة في حبس لا يبرحه بقية السنين. وهذا بعينه ما فعله حمزة شحاتة الذي ارتحل إلى القاهرة وهو في سن تقارب سن أبي العلاء في ذلك الزمان، وقضى بقية حياته معزولا لا يسمع به أحد.

ثم قرأ الغذامي تجربة أبي العلاء - أعني قرأ ما يمكن أن

تعنيه هذه التجربة وما يمكن أن يعنيه موقفه من المرأة والزواج، حيث حرمهما على نفسه:

هـــذا جنـــاه أبـــي علـــي   ومـــا جنيـــت علـــى أحـــد

فهجر المرأة فيه ما يشبه إدانتها ومسئوليتها عما حاق ببني الإنسان. ثم إن أبا العلاء كان معروفًا عنه التشاؤم - فيما حدثنا به دارسوه، وكذلك كان شحاتة الذي بلغ محطة اليأس التام من **الحياة وجدواها وأخذ الصمت، لا على أنه انهزام، ولكنه موقف رافض يتحتم اتخاذه على كل رجل نموذجي. فالحياة تدور في خواء. ودعوة التيقظ لا تجد سامعًا.**

(الخطيئة والتكفير 236)

وأنا هنا لا أصادر على الغذامي في رؤيته، ولكن هذه قراءتي لتجربته. ونراه يقول في ثنايا التحليل:

ولا أرى أحدًا يجاري شحاتة في نموذج الخطيئة سوى المعري.

وربما كانت هذه هي الإشارة الوحيدة التي جاءت في كلام الغذامي عن أبي العلاء، غير إشارة أخرى لم أعد أذكر موضعها في كتابه. لكني أرى على أي حال أن تجربة شاعر المعرة اعترضت طريق الغذامي وهو يمضي في قراءة شاعره.

وينبثق عن هذين القطبين الرئيسين عند الغذامي ألوان أخرى من الثنائيات تصل إلى ثمان:

1 - الجسد/ الحب

2 - العيش (حياة الحيوان)/ الحياة (مرحلة المعرفة)

3 - الآخر/ الأنا

4 - إبليس/ آدم

5 - الثبات/ التحول

6 - الزمن (المال)/ الحلم (التصوف)

7 - الشهرة/ إحراق الشعر

8 - الزواج (السقوط)/ الطلاق (الانعتاق - الموت)

ولا أريد أن أتوسع في الكلام عن هذا كله أكثر من ذلك، فهو مذكور بالتفصيل في كتابه. وليس غرضنا التوقف لمناقشة الغذامي خارج إطار الأفكار النقدية، غير أني أريد أن أشير إشارة سريعة إلى أن هذا النموذج الذي استخرجه من أدب شحاتة، وفيه أن المرأة مسئولة عن الخطيئة وأنها دفعت آدم إلى الشجرة المحرمة لا يمكن نسبته إلى القرآن. فهذا الخطاب عن المرأة وكونها مسئولة عن خروج آدم من الجنة هو خطاب الثقافة المسيحية الغربية أساسًا. أما في القرآن فهما معًا شريكان: ﴿ فَأَكَلَا مِنْهَا ﴾، ﴿ فَلَا يُخْرِجَنَّكُمَا مِنَ ٱلْجَنَّةِ فَتَشْقَىٰٓ ﴾. كذلك قول الغذامي:

لم يرجع القرآن السبب إلى جبروت إبليس وقوته في الإقناع، مدفوع بالآيات القرآنية التي تقول: ﴿ فَأَزَلَّهُمَا ٱلشَّيْطَٰنُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ ﴾، ﴿ فَوَسْوَسَ إِلَيْهِ ٱلشَّيْطَٰنُ قَالَ يَٰٓـَٔادَمُ هَلْ أَدُلُّكَ عَلَىٰ شَجَرَةِ ٱلْخُلْدِ وَمُلْكٍ لَّا يَبْلَىٰ ﴾، وغيرهما من الآيات.

لكن في نفسي شيء من جعل الخطيئة مقابلا للتكفير. فالذي يقابل الخطيئة البراءة مثلا. والذي يقابل السقوط الصعود. ولما كانت الخطيئة من الخطأ، فالذي يقابل ذلك هو الصواب. أما التكفير فتصويب أو سعي نحو الصواب. فالصواب "حالة" مثله مثل الخطيئة. أما التكفير فهو سلوك أو سعي للوصول إلى تلك الحالة. ولذلك ربما كان النموذج الذي قدمه تودوروف صالحًا في هذا المجال. فعنده ثلاثة أشياء: توازن أول، وهو الحالة الأولى التي كان عليها آدم، قبل خرقه القانون وانتهاكه الأمر أو التحريم. ثم الانتقال من حالة التوازن هذه مرورًا بالتكفير الذي يراد به الوصول إلى التوازن من جديد. فالتكفير إذن مرحلة وسطى بين التوازن

الأول، وهو الحياة في الجنة والتوازن الثاني وهو العودة إليها[2].

وعلى أي حال، فإن المأخذ الأساسي على هذه القراءة الغذامية، أنها اعتمدت على حياة الأديب وتاريخه أكثر مما اعتمدت على نصوصه؛ فهي آتية من خارج الشعر أكثر مما هي آتية من قِبَله، وإن حاول الغذامي أن ينفي هذه التهمة، فإن الحاصل أننا تعرفنا على الأديب أكثر مما تعرفنا على أدبه وأشعاره. وبقيت المساحات الهائلة من نصوص الكاتب عالما مجهولا.

وعلى الرغم من أن البحث عن الثنائية الضدية يعد من الاستراتيجيات الأساسية لقراءة الأدب وتفسيره، فهناك خطر أساسي في هذا النوع من الدرس، وهو أنه يسمح -كما يقول كلر - بتحليل أي شيء. فهناك على الدوام تقابلات بين أي شيئين. وهذا الخطر يكون أظهر ما يكون عندما نحاول أن نلتفت إلى تقابلين ضدين لمجرد وجودهما في النص.

غير أنه يمكن أن يقال - في مقام الرد على ذلك - أن هناك تقابلات بعينها في النص بوسعها أن تخلق سلسلة بكاملها من التقابلات التي يستدعي بعضها بعضًا. وهذا ينطبق مثلا على التقابل بين العضوي والآلي عند د. هـ. لورانس، والطبيعة البيولوجية والطبيعة الروحية عند شكسبير، والوهم والحكم عند ألكسندر بوب. وهكذا.

ومهما يكن من أمر، فإن النموذج الذي قدمه الغذامي لأدب حمزة شحاتة وأقامه على فكرة الثنائية هذه، صورة أخرى من المحاولات البنيوية التي تحاول الكشف عن النظام الكامن الذي تتولد عنه النصوص والذي يُمَكّن القراء كذلك من إعطائها المعاني التي يعطونها إياها. وأحب أن أشير هنا إلى النموذج الذي اقترحه الناقد البنيوي الفرنسي جريماس في تحليل أعمال الكاتب الروائي جورج برنانو، وأقامه على فكرة الأضداد الثنائية المائلة

في التقابل بين الموت والحياة في أعمال الكاتب إلخ.

وأكتفي بهذا في الكلام على فكرة التقابلات الثنائية بوصفها إحدى استراتيجيات التحليل، وأنتقل إلى وسيلة أخرى من وسائل التحليل، أو استراتيجياته عند الغذامي، وهي فكرة الإغراب.

وهذا الباب يقع عند الغذامي تحت اسم تغريب المألوف، وهي الترجمة التي شاعت في كتاباتنا النقدية منذ تم تقديم المصطلح إلى القارئ العربي. غير أني لا أتفق مع هذه الترجمة. والسبب في ذلك بسيط: أن الفكرة نفسها قديمة، ولها تاريخ في النقد العربي ولها كذلك مصطلحها الذي يختلف عما يستعمله المترجمون، مما يقطع الصلة بيننا وبين الكتابات النقدية القديمة التي آثرت لفظتين هما: الإغراب والتعجيب، وهما المصطلحان اللذان يترددان كثيرًا في كتابات حازم القرطاجني في منهاج البلغاء. ومن قبل حازم ظهر المصطلحان في كتابات فلاسفة الإسلام كالفارابي وابن سينا، ولهما نفس المعنى. ولا غرابة في ذلك، لأن الفكرة ترجع في أساسها إلى أرسطو في كتابه الذائع "البويطيقا"، أو فن الشعر - كما اختارت بعض الترجمات العربية أن يكون عنوان الكتاب، عند حديثه عما يعمد إليه الشعراء من حذف شيء من حروف الكلمة - مما نسميه نحن بالضرورة الشعرية. وهذا في العربية كقول لبيد:

درس *المنا* بمتالع فأبان ....

يريد بالمنا: المنازل، فحذف حرفين. وكذلك قول علقمة:

كأن إبريقهم ظبي على شرف مفدم *بسبا* الكتان ملثوم

أراد: سبائب الكتان، جمع سبيبة وهي الشقة من الكتان، فوضع مكانها "سبا" وحذف بعض الحروف. إن الكلمة تحدث في الذهن حينئذ استغرابًا، يأتي من مقارنتها بالصورة التي ألفها

الذهن؛ فهي هي وليست إياها في الوقت نفسه.

ثم إن استعمال كلمة "التغريب" استعمال غير صحيح؛ إذ التغريب ضد التشريق ليس غير.

وفكرة الإغراب هذه قال بها الشكليون الروس في العصر الحديث، ووضعوا لها اللفظ ostranenie. وما فتئوا يقولون عن الفن إنه يجعل الحجر حجريًا إلخ، بمعنى أنه يجعلنا ندرك الأشياء التي نعرفها. أي ندركها كما لو كنا نراها للمرة الأولى، وذلك بأن ننفض عنها غبار الألفة. الرقص مثلا مشي، لكننا في الرقص نستغرب هذا النوع من المشي ونندهش له، ومرجع ذلك إلى التقنية وهي هنا تحريك الساقين على نحو غير معتاد أو مألوف في المشي - هذا النوع من النشاط (=المشي) الذي ألفناه حتى لم نعد نلتفت إليه. إن التقنية تجعلنا نتوقف أمام الشيء الذي رأيناه مرارًا وألفناه حتى فقدنا الشعور به. إنها تلفت أنظارنا، تستوقفنا، تنبهنا إلى الشيء الذي اعتدنا تجاهله والمرور عليه غافلين عنه. ومن قبل الشكليين الروس شُغل الرومانتيكيون كذلك بالفكرة - على ما يقول رينيه ويليك في كتاب نظرية الأدب - فكان كولردج مثلا مشغولا بجعل المألوف غريبًا، على خلاف وردزورث الذي كان يعمل على تأليف ما هو غريب. وكان شرط الشاعر عند هؤلاء قدرته على رؤية الأشياء باندهاش طفل وغرارته.

غير أن الذي يعنينا هنا أن الفكرة يمكن الاستناد إليها كإطار مرجعي في التحليل، وهو ما لجأ إليه الغذامي في تحليله قصيدة "غادة بولاق" لحمزة شحاتة، ومطلعها:

ألهمت والحب وحي يوم لقياك   رسالة الحسن فاضت من محياك

حين قرأها في ضوء قصيدة الشريف الرضي التي تجري على نفس القَرِيّ - أي تتفق في وزنها وقافيتها مع القصيدة البولاقية:

يا ظبية البان ترعى في خمائله ... ليَهنكِ اليوم أن القلب مرعاك

فنحن كما يقول:

> **نستكشف قصيدة الشريف الرضي من خلال قراءتنا لقصيدة حمزة شحاتة... وبين القصيدتين علاقة تطورية متشابكة وبناءة، فإحداهما تقوم كخلفية للأخرى. وهذه تقوم كأمامية لتلك. (ص338)**

وفكرة الخلفية والأمامية هي جوهر مسألة الإغراب. فالقارئ - وهو هنا الغذامي - لايزال يسمع أصداء قصيدة الشريف، وهو يمضي في القراءة: يسمع الصوت القديم في إطار الصوت الجديد: يسمع ما ألفه بطريقة جديدة (مما يحدث في المتلقي أثرًا أسلوبيًا مدهشًا)، كما يقول هو في موضع آخر. والإدهاش راجع في جوهره إلى فكرة الإغراب.

وخير مثال نستعين به على استيحاء الغذامي للفكرة، كلامه عن أبيات قصيدة "جدة" التي منها قول حمزة:

النهى بين شاطئيك غريق ... والهوى فيك حالم ما يفيق
ورؤى الحب في رحابك شتى ... يستفز الأسير منها الطليق
ومعانيك في النفوس الصديات ... إلى ريها المنيع رحيق

يقول الغذامي:

> **هذه قطعة شعرية يعرفها الناس عندنا ويرددونها كثيرًا ويطربون لها طربًا يستحوذ على النفوس. ولكم قرأت أنا هذه القصيدة وترددت أبياتها في ذاكرتي مرارًا وازمانًا، ولكم كانت دهشتي كبيرة حينما ساءلت نفسي عن معانيها، فلم أجد لها من صدى عندي. إني وغيري من الناس في بلدي نطرب لوقع القصيدة...... ولم نتأمل المعنى فيها قط.**

ثم يقول، بعد أن يغير التراكيب الشعرية في الأبيات، بأن يجعل

الشطر الأول منها هكذا: النهى غريق بين شاطئيك إلخ:

هذه هي معاني الأبيات ولكنها لا تقوم في النفس كشعر. ولو فكر القارئ فيها على هذا النمط لم يجد عندئذ للتجربة أي وقع فني في نفسه.

هذا صحيح. وهو راجع إلى ما قرره هو في موضع آخر من أن الشعر بتأكيده على التشابه واعتنائه بالترادف والتوازي من خلال تكرار الصوت والنبر والصور والقوافي، يضع الخصائص الشكلية في الأمامية. وكنتيجة لذلك تتقهقر إلى الخلفية كل خصائص اللغة الإخبارية. ومن المهم هنا - هذا قوله - أن نولي مفهوم الأمامية والخلفية اهتمامًا كافيًا، لأن الأمامية تتصدرها كل خصائص الشعر الفنية مما يجعل القول شعرًا.

وقد كنت كذلك أود لو قرأ الغذامي أبيات حمزة شحاتة في ضوء قصيدة عدي بن زيد القافيَّة التي لم تزل تتردد في أسماعي وأنا أقرأ قصيدة "جدة" ولا أدري كذلك سر هذا الطرب الآتي إلي من قِبَل هذا النغم الوافد عليَّ من أغوار سحيقة:

بكر العاذلون في وضح الصبح — يقولون لي أما تستفيق

ويلومون فيك يا ابنة عبد الله — والقلب عندكم موهوق

لست أدري وأكثروا العذل عندي — أعدو يلومني أم صديق

ثم:

ودعوا بالصبوح يومًا فجاءت — قينة في يمينها إبريق

وأذكر مرة أني كنت أردد البيت الأخير أمام بعض من لا صحبة له مع الشعر ولا خبرة له به، فاستسخف البيت، وكنت أنا مأخوذًا به، وسألني مستنكرًا هل في هذا الكلام شيء غير عادي؟ إنه كلام لا معنى فيه. وعجبت بالفعل من أين يأتي هذا

السرور بالبيت، وكيف حُجِب هذا السرور عن هذا السامع. لقد كانت أبيات أبي العلاء في الرثاء - على ما تبين لي حينئذٍ بالتأمل - هي التي تعمل داخل نفسي كخلفية لكلام عدي بن زيد - رغم اختلاف القوافي والمعاني، (لكنه الوزن الشعري المشترك بين القصيدتين؟ ربما):

أبنات الهديل أسعدن أو عدن قليل العزاء بالإسعاد
إيه لله دركن فأنتن اللواتي تحسن حفظ الوداد
ما نسيتن هالكا في الأوان الخالِ أودى من قبل هلك إياد
فتسلبن واستعرن جميعا من قميص الدجى ثياب حداد

وهذا يدلك أن الشعر - على ما قدمنا مرارًا - متصل بعضه ببعض اتصالا لا نهاية له.

عجيب أمر هذا الشعر، تتنادى فيه الأصوات من مكان بعيد، ولا نكاد نعي إلى أين تذهب ومن أين تجيء!

الهوامش:

(1) Structuralism: Theory and Practice, by Jean Duffy p.24.

(2) راجع كتابي نظرية الرواية ص 43.

الفصل الثاني

مشاكلة الواقع *verisimilitude*

ليس هذا بالمصطلح الجديد في كتاباتنا النقدية، فنحن نستعمله على الأقل منذ أن ظهر في نقد محمد مندور لرواية طه حسين "دعاء الكروان". يقول الناقد: **لا نستطيع التسامح فيما يجب أن يتوفر لكل قصة جيدة من مشاكلة الواقع L'illusion du réel، تلك المشاكلة لا نراها متوفرة في كل أجزاء القصة التي بين أيدينا، وذلك لسببين كبيرين: أولهما طغيان المؤلف على شخصياته. وثانيهما تحجر أسلوبه في طابع خاص يعرفه الجميع.**

والمثال الذي يضربه الناقد من الرواية ما جاء على لسان آمنة وهى تدعو الكروان بقولها: "**لبيك! لبيك أيها الطائر العزيز! ما زلت ساهرة أرقب قدومك وأنتظر نداءك... إلخ**"، حيث لا يمكن الظن أن تكون آمنة قادرة على أن تخاطب الطائر بهذه اللغة التي هي ليست في الحقيقة غير لغة الكاتب نفسه[1].

على أن الذي يعنينا – هنا – هو ما دأب عليه نقادنا من الربط بين الأدب والواقع، بحيث يكون الأول انعكاسًا عن الثاني. وهذا ما رأوه كذلك في علاقة الشعر بالحقيقة.

الشعر الجيد هو الشعر الذي يصور الحقيقة. هذا كان الرأي الغالب لدى كثير من نقادنا في الحقبة المعاصرة، ولن أتطرق من هؤلاء إلا إلى واحد منهم كانت هذه الفكرة هي همه الذي استحوذ عليه، وهو الدكتور محمد صبري السربوني. رأى

السريوني أن "ملكة التصوير ملكة أساسية عند كل شاعر موهوب"[2]. ولذلك كان إذا أعجبه شيء مثلا من شعر امرئ القيس، بادر إلى القول: "جمال ذلك الشعر يرجع إلى أن امرأ القيس يصف بالدقة ما يراه لا ما يمليه الخيال". فإذا قال في صفة المرأة:

بضوء الفراش وجهها لضجيعها   كمصباح زيت في قناديل ذبال

فقد جاء "بصورة بسيطة سهلة نحبها لأنها تمثل الحقيقة التي نراها كل يوم، وأي حقيقة أقرب إلينا من مصباح الزيت الذي يؤنس المتبتل في ظلمة الليل". وإذا أعجبه شيء من النثر العربي القديم فقد يعقب عليه بقوله: "هذا النثر القديم الذي قد يتوهم البعض أنه لا يتمشى مع الروح العصري يمت بأكبر صلة إلى أرقى الشعر الأوروبي الحديث من حيث قوة التخيل ورقة الإحساس وبراعة الأداء والتصوير... وما يقال عن النثر الجاهلي قد يقال عن الشعر الجاهلي بصفة عامة لأن *ذلك الشعر قد انتزعت صوره من البيئة فتلونت بألوانها وتشكلت بأشكالها*"[3].

فإذا تحدث عن وصف العربي للجمل لا ينسى قول هشام بن عبدالملك حين دخل عليه الشعراء ذات يوم فقال لهم: اذكروا لي الجمال بحيث *كأنني أراها*" ثم يقول: "وكان الأعرابي في تصوير الجمل، والحيوان بصفة عامة، يميل إلى الحقيقة ويتجنب المبالغة والمغالاة. وهذا الميل إلى الحقيقة كان من مميزات الشعر الجاهلي على شعر المولدين، وهو من خصائصه ودليل الحاسة الفنية والتصوير الصادق"[4]. وهو يرى كذلك أن من أكبر خصائص الشعر الجاهلي التي امتاز بها على شعر الغربيين مطلقاً تصوير البادية وحيوانها، "أي تصوير ناحية من أهم نواحي الطبيعة الكبرى". والتصوير والنحت معًا - فيما يرى السريوني - مكملان للشعر عند الإفرنج. يقول: ولا نغالي إذا قلنا إنه يصعب على من لم يدرس هذين الفنّين الرفيعين أن يتذوق الشعر الجاهلي

على الوجه الأكمل. ولعل هذا السبب من أكبر الأسباب التي أدت إلى إهمال كنوز الشعر الجاهلي"[5].

نستطيع إذن أن نفهم أن اهتمام السربوني بفن التصوير والرسم عند الغربيين وولعه بذلك وسعة اطلاعه فيه، كان من وراء تقديره الشعر الجاهلي. وربما كنا لا نختلف معه في تقدير هذا الشعر، بل وجعله في مرتبة لا يدانيه فيها شعر آخر. ولكن حصر المسألة في الإطار الذي رسمه السربوني ضيّق من آفاق النظرة وأوقعه في مزالق من تخطئة الأقدمين في بعض ما يعرضون له من تفسير الشعر. قد يكون صحيحًا أن "تصوير الشاعر وتصوير المصور لا يتعارضان" - كما يقول هو - "فقد يتمكن المصور مثلا عند تصويره غروب الشمس من تسجيل لون من تلك الألوان الرائعة السريعة الزوال التي تبدو في تشكل الضوء بأشكال لا حصر لها في السماء والسحاب المتغير في كل آونة، فالمصور الماهر في مقدوره أن يسجل شكل أو لون لحظة من تلك اللحظات الساحرة التي يمر بها الوجود. أما الشاعر فقد تكون صورته أعم وأقل دقة وإن كانت لا تقل عن أختها روعة، فإذا قال لافونتين الشاعر القصصي: "إن أجمل الغروب ما جاور الليل"، تجلت في البيت روح الغروب وما تنطوي عليه مناظره من فتنة وجمال. وإذا قال حميد الأرقط:

حتى إذا أغشت دجى الدجون   وشبه الألوان بالتلوين

أحسسنا بروعة الغروب من أصفر إلى أحمر إلى أسود كما يحس الأعرابي أو ساكن الريف بجمال ألوان النخيل وبهجة تعاقبها وظهور اللون بعد اللون، قال صاحب اللسان يشرح البيت: يقال كيف تركتم النخل فيقال حين لوَّن وذلك حين أخذ شيئًا من لونه الذي يصير إليه، فشبه ألوان الظلام بعد المغرب يكون أولا أصفر ثم يحمرّ ثم يسودّ. ولوّن البُسْر تلوينًا إذا بدا فيه أثر النضج"[6]. نقول

قد يكون ذلك كله صحيحًا، ولكن السؤال الذي يثور هنا: هل يأخذ المصور من الطبيعة أم أنه يستمد من تقاليد الفن وأعمال السابقين، شأنه في ذلك شأن الشعر؟

ويقول السريوني في قول ذي الرمة، مصورًا - كذلك - مذهبه في فهم الشعر:

برّاقة الجيد واللبات واضحة كأنها ظبية أفضى بها لَبَبُ

[اللبات: جمع لبة، وهي موضع القلادة من العنق. واللبب: مُنْقَطَع الرمل ومشرفه، وقيل ما استرقّ وانحدر من معظمه. ولبب الكثيب: مقدمه] "لو قال الشاعر: كأنها ظبية ووقف لتمّ المعنى. فما عدا ذلك حشو في نظر مشايخ النقد، ولكن ذا الرمة فنان بالسليقة يمثل لك الظبية في حالة من أجمل حالاتها، ويعطيك صورة كاملة رائعة لحركتها وهي تهبط من منحدر الرمل إلى السهل المُفضي.

"وإني لأذكر بهذه المناسبة أني سمعت في طريقي ذات يوم بائع فول سوداني يقول بأعلى صوته: "المقلي على الصواني". ولو قال المقلي لتم المعنى، ولكني تمثلت في لمحةٍ حب الفول وإنضاجه في المقْلَى ووضعه على الصواني فاشتهته نفسي.."[7].

إن الشعر أو الفن قد يعطي ما يسميه رولان بارت "انطباع الواقعية": أن ما أمامنا له وجود بالفعل في دنيا الواقع أو أنه حدث على الحقيقة. فغروب الشمس إذا ذكر في الشعر يضعنا في الحال أمام شمس حسية حقيقية لها وجود فعلي - وجود في عالم الأعيان، كما يمكن أن يقال. وإذًا فإدراكنا للتفاصيل الملموسة يعتمد -كما يرى بارت، على "الالتقاء المباشر بين المشار إليه في عالم الواقع referent وبين الدال signifier "، وهذا ما يسميه بـ"الوهم المرجعي referencial illusion". هذا الوهم هو ما تلقي به المناهج النقدية الحديثة، وخاصة البنيوية وراء ظهرها. ذلك أن

سوسير الذي أسست نظريته في اللغة دعائم هذا المذهب في تطبيقاته الواسعة أنكر كل صلة للألفاظ بالواقع. العلامة عنده - كما هو معلوم - إنما تربط شيئين معًا: الدال والمدلول (المفهوم)، وليس الدال والمشار إليه في عالم الأعيان. هذا الشيء الحسي المشار إليه في الواقع مستبعد هنا تمامًا: رفض سوسير الفكرة المتبادرة إلى الذهن أن اللغة تحاكي الأشياء الموجودة في الخارج، وذهب بدلا من ذلك إلى القول بأن اللغة نظام مستقل بنفسه، يتولد المعنى فيه من علاقات داخلية بين العلامات، هي علاقات التخالف. في المفردات اللغوية كل مفردة تستمد قيمتها من مخالفتها لسائر المفردات – من التقابل بينها وبين المفردات الأخرى. وكما لا تتيسر لعبة الشطرنج إلا في وجود جملة من القواعد يسبق وجودها الشروع في اللعب، وتبقى أثناء اللعب بعد الانتقال من حركة إلى أخرى. كذلك اللغة، لها مبادئها الثابتة التي تستبطن كل الاستعمالات اللغوية. لكن في الوقت نفسه تعتمد معاني الألفاظ على علاقاتها بالألفاظ الأخرى، أو العبارات الأخرى إلخ. وإذًا فالمسألة هنا أنه إذا كانت القواعد الثابتة أو المحدودة هي الأساس الذي يكمن وراء الاستعمالات غير المحدودة، فإن معاني الألفاظ تتولد أساسًا على نحو تعسفي arbitrary [8].

ويرى بارت أن التفاصيل الدقيقة في العمل االأدبي ليست سبيلا مفضيًا إلى دنيا الواقع. وإنما هي دال، مدلوله "مقولة الواقع category of the real". مقولة الواقع هي المفهوم أو المعنى ، وليس الأشياء الخارجية التي تشير إليها تلك التفاصيل. النظرة البنيوية ترى النص على أنه نظام. وهدفها أن تبين كيف يُحْدث هذا النظام المعنى الذي يحدثه. هنا ينتبه القارئ البنيوي إلى منظومات من اختلافات موجودة داخل عمل أدبي واحد، أو جملة أعمال، ثم يستخرج بنية ما من ذلك. لقد بين بارت ذلك بما لا يدع مجالا للبس

في مقالته الذائعة "مقدمة إلى التحليل البنيوي للحكايات"، فقال: الحكاية لا تحاكي، بمعنى أنها لا تعكس الواقع. فالذي يستثيرنا حين نقرأ رواية ليس جملة أشياء نراها (نحن في الحقيقة لا "نرى" شيئًا، وإنما الأمر كله على التخيُّل). الأمر كله أمر معنى......... لا شيء البتة يحدث في النص من أمور العيان. ما يحدث هو اللغة ليس إلا، اللغة في اندفاعها إلينا، اكتراثنا الذي لا يتوقف بها وهي تقبل علينا[9].

إن فكرة أن "الطبيعة" و"الواقع" ما هما إلا اختراعان تنشئهما الثقافة نفسها إنشاءً، هي من الأفكار الأساسية الكبرى التي ظل لها وجود باق في التفكير البنيوي في مراحله المختلفة، وهي فكرة مؤسسة أصلا على التحليلات الأنثروبولوجية. وهذا يصطدم بعنف مع الأفكار التي قامت عليها نظرية المحاكاة، بل يقوضها ويعصف بها من الجذور. لم تترك البنيوية مجالا للقول بأن الأدب والفن إنما يعكسان واقعًا ماديًّا أو يعكسان واقعًا اجتماعيًّا أو يعكسان واقعًا نفسيًّا إلخ، ولم تترك لافتات مثل "الواقعية" أو "الواقعي" يمكن أن تمر دون أن تضعها أمام مأزق حرج. فما يسمى بالأدب الواقعي هو ببساطة أدب يجاري ما هو جارٍ في زمنه من مفاهيم وتعريفات للواقع. خذ مثلا فكرة الراوي المحيط بكل شيء الذي نصادفه في رواية القرن التاسع عشر الواقعية. هذا الراوي إنما هو حصيلة النظرة التفاؤلية الإيجابية التي كانت تؤمن بأن الإنسان قادر على معرفة العالم وفهمه والتحكم فيه. وعلى العكس من ذلك يمكن النظر إلى ما طرأ بعد هذا من تطورات على الأعمال الأدبية التي تعددت فيها وجهات النظر الروائية في العمل الواحد وما طرأ من تفتت في أشكال السرد، على أنه صورة لما طرأ على القرن العشرين من أعراض العصاب وانعدام اليقين والنسبية.

وفي الحملة التي شنها البنيويون على مزاعم المحاكاة، كتب

بارت مقالته عن إعطاء الشعور بالواقعية L'Effect du réel فأبان عما كانت تلجأ إليه الرواية الواقعية من إمطار العمل الأدبي بوابل من التفصيلات التافهة وفضول القول التي تستعصي على التفسير الموضوعاتي الذي يرجعها إلى تيمة ما والتي كان الغرض من ورائها أن تكون دعمًا للوهم المرجعي، وأن تجعل العلامة معادلا لما يشار إليه في عالم الواقع :

لَمّا كان من تقاليد العمل الروائي أو الأعراف الأساسية التي تتحكم فيه، انتظار الكاتب من قرائه أن يتبينوا –خلال احتكاكهم بالنص - عالما يتمخض عنه النص أو يشير إليه ، وجب عليه حينئذ أن يجعل بإمكانهم أن يتبينوا على الأقل عناصر في النص من شأنها أن تعمل على هذا وأن ترسخه وأن تشهد على أن توجه العمل الروائي أساسه المحاكاة. وهذا يتحقق على مستوى أوّلي عن طريق ما يمكن أن نسميه بالمخزون الوصفي descriptive residue: تلك العبارات والألفاظ التي ليس لها من وظيفة في النص أكثر من دلالتها على واقع ملموس (حركة عارضة ليس لها مغزى باليد أو بغيرها من أطراف الجسد أو الجسد نفسه، ذكر أشياء ليس لذكرها مغزى، إجراء حوار عرضي أو تافه) [..........] وهكذا تصبح محاكاة الواقع على نحو حرفي نوعًا من الاستعصاء على المعنى كما يقول بارت، تصبح مثالا على "الوهم المرجعي"، الذي لا يكون للعلامة اللغوية فيه من معنى أكثر من دلالتها على المشار إليه في عالم الواقع(10).

ولو قد أتيح للسريوني أن يطور فكرته التي قال بها عما سماه "البيئة العقلية"، وأن ينظر إليها نظرة إيجابية ويمضي بها قدمًا، لكان باستطاعته أن يصل إلى شيء يقارب ما قال به النقد الحديث عن التقاليد الأدبية للشعر أو الجنس الأدبي. تحدث السريوني عن البيئة العقلية وهو يتحدث عن بيت حافظ:

بالـذي اجـراكِ يـا ريـح الخُزامـى بلغي البسفور عن مصـر السلاما

يقـول: قابلـت حـافظ إبـراهيم فقـال لـي : "لقـد ذكـرت الخزامـى وريحها ولا وجـود لها". ثـم يقـول: فهـذا الشـعر التقليـدي هـو أثـر البيئـة العقلية التي تخلقها الدراسة والذاكرة"[11]. ولكـن الشعر كله يرجـع إلى هـذا الـذي سمـاه البيئـة العقليـة: الشـاعر لا ينسـخ مـن الطبيعـة، وإنما مما سبقه من الشعر.

الهوامش

(1) محمـد منـدور، فـي الميـزان الجديـد، مكتبـة نهضـة مصـر، القـاهرة، ط3، ص 53.

(2) الشعر الجاهلي، سلسلة الشوامخ، ص54.

(3) الشعر الجاهلي ص10.

(4) الشعر الجاهلي ص55.

(5) الشعر الجاهلي، ص52.

(6) الشعر الجاهلي، ص62.

(7) محمد صبري، ذو الرمة، سلسلة الشوامخ، ص15.

(8) راجع:

Wolfreys, Julian & William Baker, Literary Theories, Hong Kong, 1996, pp. 42-43.

(9) راجع:

Barthes, Roland, Image, Music, Text, trans Stephen Heath, London: Flamingo, 1966, p. 124.

(10) راجع:

Structuralim: Theory and Practice by Jean Duffy, pp.15-16.

(11) الشعر الجاهلي، ص27.

الفصل الثالث

استراتيجيات ومفاهيم من البنيوية

كثر ما كتب في البنيوية - سواء في اللغة العربية أو غيرها من اللغات. ولكني أردت - رغم ذلك - أن أقدم للقارئ في هذا الفصل، فضلا عن مقدمة لا يستغنى عنها، جملة من الاستراتيجيات والمفاهيم التحليلية الأساسية من خلال قراءتين من المنهج البنيوي في تحليل الأدب: قراءة لبعض النصوص الشعرية وأخرى لأحد الأعمال السردية، وذلك من بين ما قدمه أصحاب النظرية وأشياعهم من تراث واسع في التحليل.



النموذج اللغوي:

وقد عرّفت البنيوية على أنها محاولة لتطبيق النموذج اللغوي - الذي ظهر على يد سوسير - على العلوم الإنسانية بوجه عام، أو بعبارة ثانية استعمال هذا النموذج لدراسة النظم الرمزية الأخرى، وهي المحاولة التي بدأها ليفي شتروس في مجال الأنثروبولوجيا[1].

والمفهوم الذي انطوى على آماد بعيدة لدراسة المعنى، وهو المفهوم الذي قرره سوسير، أن اللغة نظام من العلامات. رأى سوسير أن علم اللغة إنما هو جزء من علم أوسع هو علم السميولوجيا. واستجاب البنيويون الأوائل لدعوته وتحمسوا لها، فأخذ كلود ليفي شتروس زمام المبادرة. كان النموذج اللغوي صالحاً لتحليل ثقافة المجتمعات وأظهر شتروس - ببحثه الشفرات التي تعمل عملها داخل الثقافات

البدائية - كيف أن كل مجتمع من المجتمعات الإنسانية ينشئ construct الواقع الخاص به إنشاءً، وذلك من خلال واسطتين: الأسطورة والفن، خاصة. وبفضل الرؤية التي زودتنا بها الأنثروبولوجيا البنيوية عند ليفي - شتروس التي قامت على أساس من علم اللغة البنيوي، أمكننا أن نرى الأعمال الفنية للعالم الذي نسميه اليوم العالم "المتحضر" ذات صلة إلى حد بعيد بالأساطير"البدائية" من جهة توجهها إلى ما اتجهت هذه الأساطير إليه من قبل: إنشاء العالم الذي تبدو - الأعمال الفنية وكذلك الأساطير - أنها تصفه فحسب. وبهذا تقوى الفكرة التي ترى الفن قوة تتوسط وتشكل أكثر من كونه مجرد أداة تعكس الواقع أو تسجله(2).

وعلى هدي شتروس أخذ النقاد ينظرون إلى الأدب نظرة أبعد من النظر إلى معطيات سطحية في النصوص - معطيات شتى متباينة، وراحوا بدلا من ذلك يبحثون عن أبنية وأنماط تنتظم النص كله، فرأينا نقادًا مثل رولان بارت ، وجيرار جينيت ، وفيليب هامون أخذ بحثهم ينصب على الطرائق التي بها يضع البشر، وذلك من خلال الأعمال الأدبية، الواقع في شفرة(3).

إن المقولة الأساسية في النموذج اللغوي التي تجري مجرى العرف الذي استقر عليه اللغويون البنيويون أنه حيثما يوجد للغةٍ معنى، فمن وراء ذلك -ضرورة - بنية. البنية هي التي تقف من وراء الفهم دائمًا. ولولا ذلك لتعذر أن نتفاهم فيما بيننا. حين أقول: الكتاب فوق الكرسي مثلا، يكون المعنى مفهومًا لي ولك، فلماذا إذا قلت: أ ب ج، بدل العبارة السابقة، لم يفهم من ذلك شيء؟ إننا إنما نتمكن من التخاطب وفهم بعضنا بعضًا لكون اللغة نظامًا اجتماعيًا يقوم كما يذهب سوسير على شيئين: الأواصر والاختلافات.

ميز سوسير بين أمرين: المدلول والدالّ. وفي كل منهما جانبان أحدهما يتعلق بالجانب الشكلي أو الفورم والآخر يتصل بالمادة

نفسها، فيجتمع لدينا حينئذ في اللفظ (أو العلامة) أربعة أمور: الجانب الشكلي في كل منهما، والجانب المادي في كليهما أيضًا. ولا يعنينا من ذلك إلا الجانب الشكلي أو التجريدي في كليهما: العلامة اللغوية لا تتركب من الشيء واسمه، بل من المفهوم والصورة الصوتية sound image . والمثال الذي يضربه سوسير في التفرقة بين الجانبين الشكلي والمادي قطار الساعة 8.25 الذي ينطلق من جنيف إلى باريس. فنحن نتعامل معه دائمًا على أنه نفس القطار، يومًا بعد يوم، وإن لم يكن هو قطار الأمس بشحمه ولحمه، أعني أنه قد يكون قطارًا آخر من ناحية العربات أو الجانب المادي المحض، كأن يستبدل بأي قطار كان يعمل على خط آخر مثلا، ولكنا لا نلتفت إلى ذلك وربما لم نلاحظه. الذي يبقى من القطار هو الجانب الشكلي والذي يتغير هو الجانب المادي الذي تدركه الحواس. انظر كذلك إلى لعبة الشطرنج، قد تتحطم قطعة من القطع كالفرس مثلا، أو تضيع، فيستعيض عنها اللاعبان بشيء آخر، بعد أن يتفقا على أنه والقطعة المفقودة شيء واحد(4).

وإذن فقد تبين أن في الكلمة أو اللفظ عناصر أربعة، والذي يهتم به سوسير من ذلك كعالم لغوي، إنما هو ما يتعلق بالجانب الشكلي. والسؤال الأهم عنده حينئذ هو ما الذي يعطي الكلمة جانبها الشكلي المحدد هذا صوتيًا كان أو مفهوميًا؟ والإجابة تتضمن كذلك إجابة عن سؤال آخر: كيف يتفق للكلمة أن يكون لها معنى بعينه دون سواه؟ والجواب أن تمييز الكلمة - بصورة منهجية - عن سواها من الكلمات هو الذي يعطيها هذا الجانب الشكلي وحده.

إننا نميز الكلمة صوتيًا عن كل ما عداها من الألفاظ الأخرى في النظام اللغوي، من خلال الاختلافات الصوتية. الكلمة "رأس" مثلا تتميز عن الكلمات: بأس، فأس، كأس، يأس، لاختلافها

عنها في الصوت الأول من الكلمة، ولولا ذلك لكانت إياها. وهي كذلك تختلف عن الكلمات: رفس، رقص، رمس، في الصوت الثاني، وعن الكلمات: رأل، رأد، رأي، في الحرف الثالث، وهكذا. وعلى المستوى الدلالي أو المفهومي نميزها من خلال علاقاتها بغيرها من الكلمات.

يشرح سوسير ذلك بضرب مثل من العملة النقدية: الجنيه المصري مثلا تتحدد قيمته بمقدار ما يمكن شراؤه به من الدقيق أو الزيت إلخ، أو مضاهاته بعملة أخرى مختلفة في نظام العملة المصرية، كورقة من فئة عشرة جنيهات مثلا، أو مضاهاته بعملة في نظام نقدي مختلف كالريال السعودي أو الدولار الأمريكي إلخ. هنا تتحدد العملة إما بشيء مختلف أو بشيء مشابه. يصور سوسير هذا مرة أخرى بالقول إن الألفاظ المترادفة في اللغة يحدد بعضها قيمة بعض. القيمة الدلالية لكلمة "يحب" يحسمها علاقتها بالكلمات: يعشق، يهوى، يعجب بـ، يغرم بـ، يفتتن بـ إلخ. العلاقات عمومًا إما علاقات ارتباط associative أو علاقات اختلاف[5] differential ولا وجود للكلمات قبل هذه العملية من التمييز. فهي قبل ذلك لا تعدو أن تكون سديمًا - ليس غير، سواء على مستوى الصوت أو على مستوى المفهوم[6].

وكلما نطق المرء بعبارة، أو جملة، أو فقرة، أو نص كامل، قام بعملية من وجهين: أولهما اختيار وحدات لغوية بعينها من بين كل الوحدات الممكنة في النظام اللغوي، والثاني ربط هذه الوحدات معًا في سلسلة متعاقبة تمضي في خط مطرد. والعلاقات التي تنشأ حينئذ بين هذه الوحدات يسميها سوسير سنتجمية syntagmatic أو تجاورية كما نسميها نحن في العربية. وهو مصطلح يتعلق بالعلاقات التعاقبية أو الاقترانية في الكلام. أما العلاقات التي تتعلق بالاختيار فهي علاقات قائمة على التداعي

associative. وهي التي سماها من جاء بعده من اللغويين علاقات بردجمية paradigmatic، وهي التي نسميها نحن استبدالية[7].

العلاقات التجاورية للكلمة هي العلاقات الناشئة عن مجاورتها لغيرها من الكلمات في الجملة: إذا قلنا محمد يأكل، فثمة علاقة تجاورية بين "محمد" و "يأكل". هذه العلاقة هي التي تسمح باقتران الكلمتين معًا في الجملة المذكورة. وهي نفسها العلاقة الموجودة في جملة "علي يصلي"، وجملة "المطر يسقط" إلخ. وهذه العلاقة لا توجد بين فعلين معًا، إذ لا يمكن أن يقترن فعلان في العربية ويتشكل منهما جملة على هذا النحو: يأكل يصلي. ثم إن العلاقة التجاورية المشار إليها لا توجد بين كل اسم وكل فعل؛ فنحن في العادة لا نقول مثلا: النهر يعض، ولا نقول الكلب يتدفق، وإنما نقول النهر يتدفق والكلب يعض.

أما العلاقات الاستبدالية، فيدخل فيها كل العلاقات الجوهرية الأخرى للكلمة خلاف علاقاتها التجاورية. الكلمة "يتدفق" في قولنا: النهر يتدفق، لها علاقات تجاورية هي التي سبق شرحها. وقد نقول: النهر يتدفق في سكون، فينضاف إلى هذه العلاقات التجاورية بين الاسم والفعل علاقات الجار والمجرور المتعلقين بالفعل "يتدفق". فأما إذا قلنا: النور ينساب في هدوء إلخ، فقد تولدت لدينا حينئذ علاقات جديدة بين الجملتين هي علاقات الاستبدال:

النهر يتدفق في سكون

النور ينساب في هدوء

إن لكلمة "يتدفق" في المحور الاستبدالي تأثيرًا على كلمة "ينساب". وكذلك كلمة "سكون" لها تأثير على كلمة "هدوء". ولو لم توجد في اللغة إحدى الكلمتين لتغيرت الكلمة الأخرى، وإن لم يكن تغيرًا محسوسًا. ولكل كلمة علاقة استبدالية مع كل ما يمكن أن يستعاض به عنها في الجملة من غير أن يتمخض عن هذا

الاستبدال خلل على المستوى التجاوري؛ إذ يمكن أن نقول: النهر ينساب في هدوء إلخ.

ويذهب سوسير كذلك إلى أن العلاقات الاستبدالية هي كل علاقة قائمة على التداعي الذهني بين الكلمات التي لا يرتبط بعضها ببعض تجاوريًا. ومن ثم، ففي جملة مثل كتب محمد رسالة، يكون بين الكلمات: كتب، كتاب، كاتب، مكتوب إلخ، علاقة استبدال، كما بين كتب ومرادفاتها: قيد، دون، سجّل إلخ.

اللغة إذن نظام من الكلمات التي يتميز بعضها عن بعض على المستويين التجاوري والاستبدالي. وهنا نهجان مختلفان من الدرس يمكن استلهامهما من النموذج السوسيري: الأول استبدالي والآخر تجاوري. أما النهج الاستبدالي فيمكن تلخيص الاستراتيجية التي يتبناها في الخطوات الآتية:

- استخلاص ملامح بعينها يمكن بها أن تتميز أي مفردة لغوية عن سواها. فاشتمال المفردة على هذا الملمح أو ذاك أو خلوها منه هو الذي يمنحها صفة الاختلاف.
- الوقوف عند المفردة نفسها وتحديد سمات لها في ضوء هذه الملامح، بحيث تتحصل لتلك المفردة صفة الاختلاف التام أو الكافي عن كل مفردة سواها.
- استخلاص قوانين تجاورية تحكم تلك المفردات - بمعنى أن المفردات التي تتصف بكذا وكذا من الملامح يمكنها أن تقترن بالمفردات التي صفتها كيت وكيت.
- تحديد الاختلافات الهامة بين المفردات على المستوى الاستبدالي: يعني الاختلافات بين المفردات التي يمكن أن ينوب بعضها عن بعض.

أما المنهج التجاوري، فتقوم استراتيجيته على تحديد الملامح الشكلية - أو التجريدية abstract للمفردات، كأن نقول: هذا اسم، وهذا فعل إلخ بغرض بيان قوانين التجاور، ثم نعود إلى المفردات نفسها في الجملة لبيان الاختلافات المهمة بينها على المستوى الاستبدالي. وحينئذٍ فالخطوات الواجب اتباعها كالآتي:

- تحديد الملامح التجريدية التي بها تتميز المفردة اللغوية، فتتفق بها مع بعض المفردات وتختلف عن بعضها الآخر.
- الرجوع إلى المفردة التي بين أيدينا لتحديد صفتها في ضوء الملامح السابقة، فنقول هذا اسم وهذا فعل إلخ.
- تحديد القوانين التجاورية التي تسمح بتجاور بعض المفردات دون بعض.
- تحديد الاختلافات الهامة التي تتميز بها كل مفردة في الجملة التي بين أيدينا عن المفردات التي تنوب عنها على المستوى الاستبدالي.

والنهج الأول هو الذي تبناه - في مجال الفونولوجي، وذلك في أواخر العشرينات وأوائل الثلاثينات من القرن العشرين - ياكوبسون ومدرسة براغ. لقد عولوا على فكرة سوسير أن بنية اللغة في الأساس بنية اختلافية، كما عولوا كذلك - وبصفة خاصة - على فكرته أن التمايز أو الاختلاف يحدث على المحورين: التجاوري والاستبدالي. فعلى مستوى الفونولوجي ليست الكلمة هي الوحدة اللغوية الأساسية، لكن الفونيم، وهو أصغر وحدة صوتية يمكن تبينها في الكلمة، ولا يمكن أن تتغير من غير أن تتغير الكلمة نفسها. لكن يظل الفونيم هو هو وإن تغير النطق به من متكلم إلى آخر أو من لحظة إلى أخرى. ومن هنا أهمية تغير الفونيم. بحثت مدرسة براغ عن الملامح المميزة في الصوت - كونه أنفيًا، شفويًا، أسنانيًا، لهويًا إلخ، ثم قاموا بتحديد ما يخص كل فونيم من هذه الملامح، بأن حشدوا جملة من

الملامح الصوتية في قائمة، ثم عرضوا عليها الفونيم، فإن اشتمل على ملمح منها جعلوا له العلامة (+)، وإن خلا منه وضعوا له العلامة (–). فإن لم يكن له صلة بهذا الملمح، وضعوا علامة الصفر (0). وهكذا يمكن تحديد الفونيم في إطار مجموعة من زائد وناقص وصفر، على نحو مرتب طبقًا للقائمة، حتى إذا تحصل لهم ذلك، استطاع الباحث منهم أن يقوم باستخراج القوانين التجاورية التي تحكم اقتران الفونيم بالفونيم. فالفونيم الذي يتصف بالملامح الفلانية لا يقترن بالفونيم الذي يتصف بالملامح التي هي كذا وكذا. وأخيرًا يتيسر للباحث الفونولوجي أن يحدد الاختلافات المهمة بين الفونيمات على المستوى الاستبدالي.

أما النهج الآخر، فهو الذي تبناه تشومسكي، واستراتيجيته تتضمن فكرة النظم أو التركيب syntax. وهي تفترض أنه يمكن استنباط قوانين من شأنها أن تحدد لنا أن هذا النظم المكون من هذه الكلمة التي هي اسم أو فعل، مع تلك الكلمة الأخرى التي هي اسم أو فعل كذلك، مسموح به أو غير مسموح. إن مجموع هذه القوانين من شأنه أن يسمح بتركيبة نظمية بالمعنى التقليدي العقلاني rationalist لكلمة النظم[8].

إن نموذج سوسير اللغوي يمكن تطبيقه على وجه من الوجهين، أي في إطار الاستراتيجية الاستبدالية أو إطار الاستراتيجية التجاورية. الثمرة الكبرى التي نجنيها من الاستراتيجية الاستبدالية تتمثل في إنجاز علم فونولوجي بنيوي من نوع ما قام به ياكوبسون. والثمرة الكبرى من الاستراتيجية التجاورية تتمثل في إنجاز النظم التوليدي generative syntax الذي قدمه تشومسكي.



المؤلف والقارئ:

استقر لدى اللغويين ممن جاءوا بعد سوسير أنه لا وجود لعلاقة بين لفظ معلوم ومعنى معلوم: أن اللفظ الفلاني للمعنى الفلاني اللفظ أ للمعنى أ واللفظ ب للمعنى ب وهكذا. هذه فكرة مرفوضة عندهم تمامًا. وقد ترتب على هذا الرفض نتائج بعيدة الأثر، ليس أهونها ما تفرضه من مصادمة الأفكار التقليدية القديمة عن العلاقة بين النص والمؤلف. إذا كان الكاتب يكتب حين يكتب من داخل نظام لغوي يتحصل المعنى فيه من خلال اختلاف اللفظ عن مجموعة ما من الألفاظ وارتباطه بها : "ليل" تتحدد باختلافها عن الألفاظ الآتية: سيل، ميل، ويل، نيل، قيل، غيل، كيل إلخ وتستدعيها في الوقت نفسه، كما تختلف كذلك عن: ليث، ليّ إلخ. هذا من جهة ومن جهة أخرى تختلف عن: نهار. ويوم، وظلام، ودجية، ودجنة إلخ. كل هذه الألفاظ وغيرها حاضرة في كلمة الليل وغائبة في الوقت نفسه. وهي تحددها وتتحدد بها. ومن ثم فلا سيطرة للكاتب على المعاني وهي تتدفق حين يقترن اللفظ باللفظ في جملة أو عبارة. ومن ثم جاز لبارت أن يقول : "إنها اللغة ، هي التي تتكلم وليس المؤلف". من ثم كذلك كان البنيويون يرفضون كل فكرة تجعل المؤلف في البؤرة حين يأتي الكلام عن المعنى. المؤلف يصبح هو نفسه من صنع اللغة- من صنع الأوراق التي يكتب عليها كلماته. ومن ثم يتحول الاتجاه إلى القارئ: **"بمجرد أن يخرج العمل الأدبي من بين يدي كاتبه ويرى النور حتى ينقطع الحبل السري الذي كان يربطهما معًا، إذا جاز التعبير، ويحيا النص حياته المستقلة [.........] ويكون "تعدد" المعاني التي يتألف منها النص راجعًا إلى القارئ حينئذ لا المؤلف".**(9)

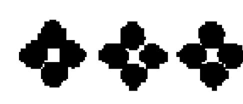
التفسير ليس معناه أن نقع على معنى موجود سلفًا، أو أن نسبغ على النص معنى محددًا بعينه. القراءة عمل تدريجي شاق للوقوع

على معنى لا نفتأ نراجعه. والوقوع على المعاني معناه أن نسميها. أن نحدد حول أي شيء هذا النص الذي نتعرض له. لكن القارئ وهو يتقدم خلال النص يجد المعاني التي سماها تسلم الراية لغيرها من المعاني وتتنحى لتفسح لها الطريق... القراءة باختصار عمل دءوب مبناه على المراجعة المستمرة لما يتحصّل لدينا من معان، وهو عملٌ القارئ فيه أبعد ما يكون عن المستهلك السلبي الذي تأتي إليه المعاني رهوًا، وهو كذلك أبعد ما يكون عن أن يعتسفها اعتسافًا أو يفرضها على النص فرضًا. ما هو إلا مشارك يضرب بأسهمه في إنتاجها من خلال وعيه بتعدد المعنى في النص. ليس غاية القراءة أن تقرر الحقيقة الحاسمة، ولكنها مواجهة مع تعدد المعاني.

إن البنيوية تسبغ على القارئ وضعًا جديدًا. فله دور مركزي لم يكن له من قبل. وفي هذا الصدد يفرق بارت بين ما يسميه النص المقروئي lisible والنص المكتوبي scriptible. هنا يقول كلر إنهما ليسا تصنيفين، بمعنى أنه لا يمكن للمرء ببساطة أن يضع نصًّا بعينه تحت أحد العنوانين. وإنما هما قطبان لنموذج نظري يتصل بدرجة قابلية النص للفهم. فالنص الذي يغلب عليه أنه مقروئي هو صورة لنمط مترسخ يستجيب لتوقعات القارئ ويرضيها- تلك التوقعات التي جاءته من اعتياده وألفته الأعمال الأدبية الكبرى في عصور سابقة. دور القارئ هنا محصور في دور المستهلك السلبي: يقبل النص أو يرفضه، لكنه لا يشارك فيه: لا يشارك في إنتاج معانيه.

لكن بارت يقرر أيضًا أنه يجب في أي نص إذا كان له أن يشد إليه القارئ ألا يكون مقروئيًّا بالكلية، وألا يكون كذلك مكتوبيًّا بالكلية. حتى النص الطليعي المفرط في طليعيته وانبتاته يجب أن يراعي قدرة القارئ على الاحتمال والصبر ولا بد فيه من قدر من المحاكاة وأن يتحرك في إطار من القابلية للفهم. كذلك يقال في النص المقروئي، فهو ليس صياغة جديدة يمكن أن

يحززها القارئ لصيغة روائية مستقرة. لا يجب - إذا أريد له أن يشد اهتمام القارئ - أن يكون واضحًا ولا يجب أن يكون مما يمكن التنبؤ به. ولا يضمن له الدوام إلا قدر من التعدد. ولذلك لم يكن من المستغرب كما يقول كلر أن البنيويين حين يكتبون عن النصوص الكلاسيكية يخلصون إلى اكتشاف فجوات، ومواضع انعدام لليقين والحسم وملامح أخرى مما يتسم به نص الحداثة[10].
من هذا ، أعني من وجود المقروئي والمكتوبي معًا في النص الواحد، نخلص إلى أن تفرقة بارت ليست تصنيفًا للنصوص أو تأريخًا لتطورها، بقدر ما هي إشارة إلى التوتر الديناميي بين عناصر قابلة للفهم والتطبيع بسهولة وأخرى تقاوم الفهم والتطبيع - هذا التوتر الدينامي الذي هو أمر جوهري للأدب[11].



استراتيجيات في تحليل الشعر:

ومن الاستراتيجيات التي يلجأ إليها البنيويون حين يواجهون بقصيدة لا تفضي بمعناها على نحو صريح - قصيدة من تلك القصائد الغامضة شديدة الصعوبة التي تقاوم التفسير ولا يبدو بين جملها ترابط، ما فعله جان دفي في قراءة قصيدة فرنسية بعنوان "المسافر"، حيث لجأ إلى الاستعانة **بصنع مجموعات من الألفاظ أو الكلمات التي يستدعي بعضها بعضًا أو يرتبط به يمكن أن تفيد في تبين المفاهيم المفاتيح**. وهذه المجموعات من الألفاظ استدعاها هو من خلال ارتباطها بالعنوان. فالكلمة مسافر تتصل على المحور الاستبدالي بالألفاظ الآتية: رحلة، حركة، تغير، تبدل، الزمن، إلخ. التفسير الأولي هنا يمكن أن يذهب إلى أن القصيدة عن رحلة الحياة. لكن هذه الفرضية لا تفسر مثلا وقوع ألفاظ في القصيدة تدل على المرض أو على الاكتئاب النفسي والإحباط العاطفي وذكر الموت أو الاحتضار. إن هذا يفرض علينا أن نعدل من فرضيتنا

الأولى: أن القصيدة عن الحياة. وهنا نرى كلمة حياة لا تتحدد - على مستوى المدلول - إلا من خلال الاختلاف أو من خلال النقيض، وذلك بعلاقتها بكلمة الموت. الحياة تنطوي على الضد. وهذا يشير إلى كون الموت ملمحًا من ملامح القصيدة ، وهو ما يتأكد في أماكن أخرى منها: يتأكد في دوران ألفاظ من قاموس الحرب فيها، وفي الإشارة إلى أشجار السرو، حيث كان من عادة القدماء أن يزرعوا هذا الشجر - شجر السرو حول مقابرهم. كذلك فقد شاع أن شجر السرو كان من الأشجار التي صنع من خشبها الصليب الذي صلب عليه المسيح. ويتأكد في الإشارة - كذلك - إلى مضيق يوريبوس Euripos، وهو بوغاز في بحر إيجة معروف بأمواجه الخطرة. وحسب الموروثات الشعبية، فقد أغرق الفيلسوف أرسطو نفسه هناك، في نوبة يأس بعد أن عجز عن حل معضلة الوجود. ويتأكد أيضًا في الإشارة إلى المسيح الذي مات وبعث ثانية والذي ما فتئ يموت ويبعث في مظاهر الموت والحياة[12].

ومن هذه الاستراتيجيات أيضًا ما يسمونه "التطبيع". فقد يصادفنا ونحن نقرأ الشعر أو غيره من الأدب ما لا نفهمه: قصيدة مثلا خارجة على ما هو مألوف لنا وغريبة على ما اعتدناه. حينئذ نرى في أنفسنا نزوعًا قويًا إلى أن نرد ذلك إلى شيء مفهوم مألوف إلينا ألفة ما نفهمه من الكلام الذي نتخاطب به في أحاديثنا أو غيره مما لا نجد أنفسنا منزعجين إزاءه ونحن نتعاطاه. إننا نهرول في مثل هذا الموقف إلى ما نعرفه ليكون عونًا لنا على ما لا نعرفه - ليكون عونًا على إنطاق الشعر وبوحه إلينا. وما نعرفه نستمده من تقاليد الشعر المعروفة وتراثه الموروث. إن هذه العملية - أي جعل الغريب طبيعيًا، هي ما يسمى "التطبيع".

ولا يخلو الأدب على مدار تاريخه من أعمال أدبية لكبار الأدباء تعز على القراءة المعتادة، بل وينظر إليها القراء الذين لم يألفوا هذا

النوع من الكتابة على أنها محض هراء، أو لا طائل منها أو ليس وراء ها من مفتِّش، أو كما قيل عن أبي تمام مثلا " إن كان ما قاله شعر، فكلام العرب باطل." لدينا في تاريخ الفنون والأدب في العصر الحديث أعمال الداديين - مثلا الذين نذروا أنفسهم لإغلاق الباب أمام كل شيء له صلة بتراث مألوف أو أعراف معهودة أو معنى يهرع إليه مما هو موروث. كانت القصيدة الدادية تنحو نحوًا عشوائيًا من جميع الوجوه، لقطع خط الرجعة دون أي معهود من الأعراف سواء في الشكل أو الإيقاع أو المعنى. إلا أن الأمر الذي يستوقف النظر أن الناس ما فتئوا - حتى في هذه الحالات المتطرفة - يعاودون النظر والفهم والتفسير وإضفاء المعنى على ما يقرءون[13]. ذلك شيء مغروز فينا راجع إلى الطبيعة التي درجنا عليها من الاستجابة لأي رسالة تلقى إلينا - أن نستخرج معنى حتى فيما لا معنى له. إن هذا هو ضد الظاهرة الأخرى المعروفة التي أشرنا إليها من قبل وأطلق عليها الشكلانيون الروس الإغراب defamiliarization.

التطبيع هو تلك العملية المعقدة التي نقوم فيها بجملة أشياء لجعل الشعر مفهومًا: نلجأ إلى تجربتنا الشخصية، وإلى ما لدينا من مخزون من المعايير التي تعلمناها من ثقافة مجتمعنا، وإلى أعراف الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه العمل إلخ.

ولكل ثقافة من الثقافات مخزونها من المعارف حول ما يجوز وما يجب وما هو محظور من السلوك الاجتماعي، وحول الظواهر الطبيعية وتفسيراتها، وحول قضية المصير الإنساني ووجود الإنسان على الأرض عمومًا. وهذا المخزون من المعارف يتمثل في الأمثال والحكم والأقوال السائرة والأساطير والخرافات والجمل النمطية التي تقال في كل موقف - الكليشيهات إلخ[14].

هذا، ولتحديد الجنس الأدبي والأعراف التي يجري عليها دور

هـام فـي تطبيـع الـنص. إذا عرفنـا مـثلا أننـا أمـام رواية مـن روايـات الخيال العلمـي أو القـوى الخارقة، ازدادت قـدرتنا علـى الصبر علـى قراءة العمل ورغبتنا فـي تصديق الأحداث أكثر مما لـو كنـا نقـرأ رواية تصور وقائع اجتماعية أو نفسية وفوجئنا فيها بنفس الأحـداث. إذا وجـدنا مـثلا فـي قصـص الخيـال العلمـي إشـارات إلى مخلوقـات غريبة برأسين، فإننا لا نميل إلى التصديق فحسـب، بل وأكثر مـن ذلك نتمثل جو القصة التي نقرؤها ووجهة النظر فيها، ونتعاون معها ونحاول تفسير كل شيء فـي النص حينئذ على مقتضى وجهة النظر التي يزودنا بها.

إن للأعراف التي ترتبط بالجنس الأدبي "وظيفة جوهرية فـي عقـد اتفاق بـين الكاتـب والقـارئ مـن شـأنه أن يستدعي توقعات بعينهـا إلى الساحة والتوافق من ثم مع ألوان الفهم السائدة أو الانحراف عنها"[15].

وأحيانـًـا يعمـد الكاتـب إلى جملـة مـن الأعـراف - الرعويـة، أو الغنائية، أو الملحمية، أو الواقعية إلخ، فيقلبها رأسًا على عقب أو يجعلها محلا للتساؤل، أو يحاكيها على محمل السخرية. ويكون علـى القـارئ حينئذ أن يضع يده على هذا المستوى ذي الوجهين حتى يتسنى لـه أن يقـرأ القصيدة باعتبارها شيئًا طبيعيًا، لا غريبًا أو مستنكرًا[16].

وفيما يلي قصيدة ، أوردها رامان سلدن فـي كتاب له عن قراءة الأدب ومزاولـة النظريـة وحـاول تقـديم قـراءة لهـا فـي ضـوء مفهـوم التطبيـع. والقصـيدة لشـاعر مـن شـعراء القـرن الثـامن عشـر فـي إنجلـترا، وهـو كرسـتوفر سمـارت. كـان عالمًـا مـن علمـاء الكلاسيكيات وعضوًا في جامعة كمبردج، لكنه أودع مصحة الأمراض العقلية عدة مرات، لما اعتراه من مرض عقلي قهري اتخذ هيئة الهوس الديني، فكان هجّيراه أن يصلي فـي جمهور من النـاس وأن يحـاول أن يضـم آخـرين معـه فـي صـلاته. كتـب هـذا الشـاعر قصيدة دينية طويلة أثناء وجوده في المصحة سماها: انتش فرحًا وأنت

في ثياب الصوف:

دع بَرْ سَبَس ينتشي فرحا بـ كَماروس - فإن نيوتن لجاهل، ذلك أن الإنسان ما كان له أن يفهم العالم **Work** إذا استشار شيئًا غير الكلمة **Word**.

ذلك أن ثمة أمداً لا حدود له في كل جزء من أجزاء الكون للحفاظ على استمرار الحياة.

دع ليديا تنتشي فرحًا بـ أتيلوس - بورك اسم من كان طعامه ما يُخرج البحر من بطونه وتخرج النحل.

ذلك أن الهواء قد لوثته اللعنة واللغة الخبيثة.

دع جاسون ينتشي فرحًا بـ ألويكياس، الذي هو لطف لا تغشاه كدورة.

ذلك أن الكائنات الخبيثة تصيب حظًا من ذلك وتستبقيه لديها أو أنه ربما كان قد عرف طريقه - قبل ذلك - إلى العدو.

دع ديونزيوس ينتشي فرحًا بـ ألابس التي تخص النيل.

ذلك أن أيرلندا خلت من تلك المخلوقات، إلى عهد قريب، لبساطة كانت في الناس.

دع دَمارِس ينتشي فرحًا بـ أنتياس - جريان النيل واندفاقه تعرفه شعوب الشرق التي تشرب منه.

ذلك أن الهواء تنقيه الصلاة التي يُجهَر بها ونؤديها بكل ما فينا من عزم.

دع أبولو ينتشي فرحًا بـ أستاكوس، لكن القديس بولس هو الرسول الذي أُرسل لإنجلترا.

ذلك أن الصلاة التي يُجهَر بها تنفع الرئة الضعيفة والحنجرة المنهكة.

دع جاستوس ينتشي فرحًا بـ سالمون تروت – اشمل اللهم برعايتك روح رتشارد أتوود.

ذلك أن الصوت تفشى في الروح وفي جميع الأنحاء.

دع كرِسْبوس ينتشي فرحًا بـ ليفياثان - ارحم اللهم روح هوبز الذي لم يكن ملحدًا، ولكن من خدم المسيح، ومات في سبيل الرب - لقد ظلمته يا رب فاغفر لي.

ذلك أن الصوت عند هذا الرجل العَلَم بلغ الكمال في كل جزء من أجزائه.

دع أَكْويلا ينتشي فرحًا بـ بيموث الذي هو إِنْوتش، ما هو بسمكة ولكن شيء هائل زاحف.

ذلك أن الرجل ما يتكلم إلا نفسه من أعلى الرأس إلى أخمص القدم.

دع جايوس ينتشي فرحًا بـ واتر ترتس - بول و تشيكوس كانا في إنجلترا مع أَجْرِكولا أبي.

ذلك أن النجوى وكل صوت نشاز هما عمومًا من العدو.

ماذا عسى القراء أن يقولوا في هذه القصيدة؟ منهم من سيقول: هذا محض هراء، فهي ليست إلا تخليطًا من إشارات إنجيلية وتلميحات من أمور عاصرها الشاعر، تتخللها صيغة نمطية ميكانيكية على نحو لافت. لكن القارئ الذي اعتاد أن يقرأ الشعر من خلال مهارات تحصلت له في قراءته، سيخطو خطوات أبعد من ذلك، وسوف يتجه إلى البحث عن نمط في القصيدة، وهو ما نفعله عمومًا حين نقرأ الشعر. فإذا كنا نتحرك في قراءة النثر في خط مستقيم من شيء إلى سواه في سلسلة متتابعة من المعاني، فإننا في الشعر نبحث عن الأشياء المتناظرة - عن الملامح المتشابهة التي تربط أجزاء القصيدة بعضها ببعض. والقافية في الشعر هي

أكثر الملامح وضوحا، لأن الألفاظ المتقابلة تلتقي عند نوع من التوازي في الناحية الصوتية.

لكن قصيدة سمارت شأنها شأن كثير من الشعر الحديث لا قافية فيها. وهذا الملمح نفسه وهو غياب القافية يربطها - لا بالشعر الحر، ولكن بالصيغ الشعرية في العهد القديم. فهي مكتوبة على هيئة الترانيم - صلوات الكنيسة المبنية على نصوص الإنجيل. إن عنصر النمط حينئذ له وجود ظاهر في الصيغة الامتداحية للصالحين "دع Let ... ذلك أن For" التي نجدها في كتب التراتيل أو الصلوات في الترانيم التجاوبية التي ترتل بالمناوبة بين المصلين. ونحن لذلك نقرأ كل "دع Let ... ذلك أن For" في كل فقرة من فقرات القصيدة على أنها مقابل لما يماثلها في الفقرة التي تليها.

هنا نلجأ إلى ما ذكره كلر من أن هناك افتراضات أخرى غالبًا ما نستحضرها ونحن نقرأ. وهي الافتراضات المركزية الثلاثة: وحدة القصيدة، المغزى الذي يتجاوز مجرد المعنى العملي، اللاشخصانية أو عمومية التجربة و أنها لا تخص المتكلم في القصيدة وحده و لا ترد إلى صوته الخاص. وإحدى الاستراتيجيات المركزية - حين نواجه بقول يتحدى المعرفة العامة.حين نواجَه بنصوص عسيرة غير مألوفة - أن نلجأ إلى اصطناع بدائل مجازية، فنطبِّع النص بقراءته على أنه استعارة أو أي صورة أخرى من صور المجاز.

يقودنا مبدأ التقابل إلى أن نتبين أن الروابط القائمة بين الجمل المبدوءة بـ"دع" وكذلك الروابط القائمة بين تلك المبدوءة بـ"ذلك أن" لها أهمية أكبر من الروابط التي بين الجمل المبدوءة بـ"دع" وتلك المبدوءة بـ"ذلك أن". وهذا يعني إحباطا للتوقعات التي تعودنا عليها من النظام الطبيعي لتركيب الجمل: فعبثًا نحاول أن نجد علاقة بين جمل "دع" وجمل "ذلك أن"، وهي علاقة السببية التي نتوقعها

في الكلام الطبيعي. لكن الروابط قوية جدًا بين الجمل المتقابلة: الجمل المبدوءة بـ"ذلك أن" يتنامى فيها نهج مستقل من التفكير: الحياة > الهواء > التنقية > الصلاة > الرئتان > الصوت إلخ. وبتتبع هذه العلاقات نصل إلى نتيجتين: أن الهواء الذي لوثته اللغة الخبيثة، يمكن أن تنقيه الصلوات المحمومة... وأن الصوت القوي المتناغم ذو طبيعة مقدسة: أنه من الله، أما الهمس والجلبة والأصوات المختلطة جميعا، فمن الشيطان.

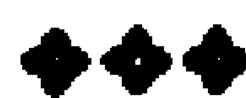
أما الجمل المبدوءة بـ"دع"، فعلى النقيض: هي جمل ذات طبيعة استاتيكية على نحو ظاهر، ولا أثر لنمو الفكرة فيها؛ فكل منها تحث شخصا على الانتشاء من السعادة بنوع خاص من الأسماك. وجميع أسماء الأشخاص مأخوذة من سفر الأعمال في العهد الجديد. أما الأسماء الأخرى، وهي أسماء لاتينية، فمأخوذة عن "بليني" عالم الحيوان. الجمل الافتتاحية إذن، وهي المبدوءة بـ"دع" تؤكد التقابل فيما بينها. وكلها قائمة على التركيب نفسه: دع س ينتشي فرحًا بـ ص. على حين أن الأجزاء التي تأتي بعد ذلك في كل جملة تفتقر إلى أي علاقة بينها وبين ما يناظرها في الجمل الأخرى، كما أنها كذلك مختلفة فيما بينها في التركيب وفي المحتوى.

ولكن استراتيجية البدائل المجازية تأتي معها بنتائج فعالة: إذ تتحول الاستعارات التي في القصيدة إلى لغة حرفية: الاستعارة في قوله: إن الهواء قد لوثته اللعنة واللغة الخبيثة تنقلب إلى حقيقة، باشتمال التعبير على الكناية وليس الاستعارة. فالكلمة التي تملأ الهواء بالميكروب أو تنقيه منها حين تخرج من صاحبها إنما هي كناية عن الروح. أما أعضاء الكلام في الجسم الإنساني - وهما الرئتان اللتان يعتريهما الضعف الذي يزول بمرور الصلاة خلالهما، فكناية عن الشخص غير الصالح نفسه. هذا قد نسميه في اللغة العربية بالمجاز المرسل: إقامة الجزء مقام الكل، وهم يسمونه

كناية، وهي المجاز السائد هنا: الروح، الصلاة، الكلمات، الحنجرة، الهواء، كل مفردة منها تقوم مقام شيء آخر - الكلمات أو الصوت تقوم مقام الروح، والرئتان الضعيفتان مقام صاحبهما. وما يظهر في قول الشاعر: ذلك أن ثمة أمداً لا حدود له في كل جزء من أجزاء الكون للحفاظ على استمرار الحياة، يؤكد على الصلة المتبادلة بين جميع الأشياء في الكون: كل شيء يمكن أن يكون بديلا عن سائر الأشياء. وهي من الأفكار التي سادت العصر الإلزابيثي.

التطبيع إذن من بين الاستراتيجيات التي تلجأ إليها البنيوية لرد النصوص الغريبة إلى حظيرة المألوف في الأدب. على أن النقاد الماركسيين ونقاد ما بعد البنيوية يميلون إلى استعمال مصطلح آخر هو الاسترداد/ الاحتواء recuperation ، وليس التطبيع، في وصف الطريقة التي تتم بها السيطرة على العناصر الخارجة على السياق المألوف... العناصر ذات الطبيعة الزائفة التي لا تستقيم على الطريقة، وجذبها بلطف إلى السياق السائد، واحتواؤها، ومن ثم الحيلولة بينها وبين أن تحدث تأثيرًا انقلابيًا حقيقيًا. وهم يضربون مثلا لذلك بأقوال الملك لير التي نطق بها لصالح المساكين والفقراء والعراة الذين يتسكعون في الريف بغير مأوى ولا غذاء. هذه الأقوال يمكن قراءتها على أنها هجوم جذري يشن على السياسة الاجتما عية للعصر الإليزابيثي ، أو يمكن أن تطوع لسياق من الأقوال المسيحية التي تحض على الصدقة وإيتاء الزكاة لاحتواء الأثر السلبي الذي يمكن أن يتمخض عن ثورة الفقراء.

هذا إذن مفهوم بنيوي يساعدنا - كما يقول سلدن[17] - على أن نفهم كيف أن طرقًا بعينها في القراءة يمكن أن تدعم أشكالا بعينها من الأيديولوجيا.



تحليل قصة قصيرة snowed up من الأدب الإنجليزي:

تحدثنا في بعض فصول هذا الكتاب عن الفكرة الذي أذاعها بارت وشاعت في الكتابات البنيوية - إعطاء الانطباع بالواقعية realistic effect، وقد مثل جيرار جينيت لذلك بقطعة من كلام هوميروس في الإلياذة، صاغها أفلاطون صياغة أخرى ترتكز على التكثيف والاختصار؛ فحيث نجد عند هوميروس: **قال (أجا ممنون) ذلك فشعر العجوز بالخوف وانصاع لما قال وارتحل في صمت عبر شواطئ البحر الهدار**، نجد صياغة أفلاطون: **ولما سمع العجوز هذا خاف وارتحل في صمت**. نلاحظ هنا أن أفلاطون حذف عبارة "عبر شواطئ البحر الهدار". هذه العبارة وإن كانت من التفصيلات التي ليس لها فائدة على مستوى القصة، تمثل نموذجًا نمطيًّا لما سماه بارت "إعطاء الانطباع بالواقعية[18]. هذه الفكرة يعود إليها النقد البنيوي في تحليل قصة الأديب الإنجليزي جيفريز[19] حيث يمكن أن تستخلص الفكرة نفسها من يوميات إيدي المؤرخة بالرابع من يناير: "**استجلبت نارا الليلة إلى حجرة نومي. ها أنذا أكتب قبل أن آوي إلى مخدعي في جو من شعور عائلي ، على حد ما تقوله الكتب**".

ما كتبته إيدي من اليوميات بتاريخ هذا الرابع من يناير يتضمن الإشارة إلى تقاليد الكتابة الأدبية وأعرافها - الإشارة إلى العبارات التي تتميز بها كتابة العمل القصصي فالإيماء إلى "ما تقوله الكتب" إنما هو رغبة في تأكيد أن اليوميات التي تكتبها هي شيء له وجود في عالم الواقع. فهي، وإن كانت كالكتب في كونهما حروفًا مكتوبة. شيء مختلف عن الأعمال الأخرى التي هي من أثر الخيال. في حالة اليوميات نحن أمام كاتب، وهو إيدي، بوسعنا أن نراه عيانا وهو يكتب، كاتب له مكان معلوم وزمان معلوم أيضا. كأن هنا تأكيدًا على أنه ليس ثمة ما هو أكثر من ذلك واقعية.

لكن لا ينبغي أن يفوتنا أن نلاحظ أن اليومية لم تبين لنا في أي عام بالضبط وقعت تلك الأحداث حتى يتسنى أن نؤسس قراءتنا على الرجوع إلى التاريخ. صحيح أن الوقت يناير وليس ديسمبر أو فبراير، وصحيح أننا في الرابع منه وليس الثالث أو الخامس. لكن من الحكمة أن نسأل عن مدى صدق ذلك تاريخيًا -مدى ما تكشّف من الواقع بالفعل بهذا التاريخ الذي تم تحديده. قد تخبرنا التجربة أنه في انجلترا، في يناير، قد تسقط الثلوج، ومن ثم فهناك علاقة فعلية بين الحدث في القصة الذي يدور حول سقوط الثلوج بغزارة وبين زمن المشهد فيها. لكن من المؤكد أن الرابع من يناير لا يتحصل له معنى إلا بالنظر إلى التواريخ الأخرى، التي يتميز عنها، التواريخ الأخري التي يمكن الرجوع إليها في سجلات التقويم الزمني المتوفرة لدينا. وهو شيء لم تقدمه القصة.

لنرجع مرة أخرى إلى النار التي توفر الدفء لإيدي وهي تكتب. نحن مدعوون ضمنيا حين يذكر النص هذه النار، إلى أن نتخيلها ونتأمل لهبها الذي نشعر بالارتياح إليه ونحن نستدفئ به. ليست إيدي وحدها هي التي تدعونا، لكن كذلك رتشارد جيفريز مؤلف كتابتها هو نفسه. ليست النار إلا مثالا من تلك التفاصيل الدقيقة التي تكسو العظام - عظام القصة - لحمًا، وتقنعنا أننا أمام عالم له وجود فعلي. أهمية هذه التفاصيل غالبا لا تكون واضحة وضوح السبب الذي يكمن وراء استجلاب هذه النار التي تمنح الدفء.هذا السبب يتمثل في البرودة القارسة التي يأتي بها الثلج. للنار إذاً، وظيفتان اثنتان معًا: أنها تسهم في منظومة من التقابلات التي تدور حول البرودة والدفء، وأنها تعطي الشعور بأن هذا حدث بالفعل، أو ما سماه رولان بارت انطباع الواقعية.

اللفظ "نار" (الدال)، مقروءًا كان أو مسموعًا، يضعنا في الحال أمام نار حسية حقيقية لها وجود فعلي في عالم الأعيان. لكن النار

التي في حجرة إيدي ليست إلا ظاهرة لغوية. وعلى الرغم من وضوح هذه الحقيقة، فإننا بفعل إحدى عادات القراءة المتأصلة فينا نرى غير ذلك: نرى النار التي تنبعث منها الحرارة. كذلك حجرة النوم، وكذلك - وأسفاه - إيدي نفسها. بل اليومية التي تطلع أمام أعيننا، كل أولئك ما هو إلا وهم لا وجود له.

فلنتجه نحو مشروع البنيوية الأساسي - المشروع الذي يضعه الناقد البنيوي دائما نصب عينيه: قصة حصار الثلوج - كيف جاءها معناها ؟ حين نقول: القصة معناها كذا أو كذا، كيف تهيأ أن يكون لها هذه المعاني؟ القصة مكتوبة في شكل يوميات. وإذاً فلدينا أساس صالح كمنطلق للتحليل، هو هذا الاهتمام بتسجيل التواريخ. تبرز هنا فكرة الشكليين الروس في التفرقة بين الفابيولا والسوزيت، ودراستهم اختلاف ترتيب الأحداث في الواقع عنه في القصة المكتوبة (النص). والمثال الرائد هنا وهو من أمهات (=كلاسيكيات) هذا اللون من التحليل، ما قام به فكتور شلوفسكي من درس رواية شتيرن: ترسترام شاندي. وقد ظهر من بعده قدر هائل من التحليلات البنيوية التي انبعثت أساسا عن أفكار الشكليين الروس في هذه المسألة. وكان من الذين أسهموا في هذا المجال إسهامًا مرموقًا جيرار جينيت وذلك بكتابه الخطاب الروائي.

يهتم جينيت بصفة خاصة بزمن القص. وعنده ثلاثة أشياء: نظام ترتيب الأحداث، المدة، معدل التردد. لننظر في نظام ترتيب الأحداث في القصة إن كان مختلفًا أو غير مختلف عن ترتيب حدوثها المنطقي: حادثة حصول إيدي على هدية الفراء من أبيها تقع زمنيًا بعد حادثة إقناعها بالمواظبة على كتابة يوميات، الأمر الذي حداها بالفعل إلى كتابة هذه اليوميات. لكن إذا نظرنا إلى النص وجدنا ترتيبهما على عكس ذلك: تَذكر الفراء أولا ثم إقناعها

بكتابة اليوميات ثانيًا. بوسعنا أن نقرأ من خلال هذه الملاحظة أشياء تتعلق بمزاج إيدي: الدور الذي يناسبها على خير وجه دور الآخذ لا دور المعطي - دور المتلقي - المستقبل. إن ما تسجله في السطور الافتتاحية هو ابتهاجها أو تأثرها الشديد بالهدية، أما اليومية فهي عمل روتيني رتيب، تراه يقتضي منها المجهود، ومن ثم فهو عمل لا يناسبها.كذلك فتوقفها للإشارة إلى السبب الذي حثها على الكتابة، من شأنه أن يحد من مشاعر الإثارة أو البهجة التي تشعر بها إزاء الفراغ.فإذا قلنا إن النظام أو البنية العميقة في النص أساسها التقابل بين الإنتاج والاستهلاك، فإن إيدي تقع على المحور الأخير -محور الاستهلاك. وفي القصة أمثلة أخرى تدعم ما نراه في هذا المثال الاستهلالي.

ثم يأتي العنصر الثاني عند جينيت وهو المدة،فنقول: إن بضعة أسطر في النص قد تنطوي على ما مدته عقد أو قرن من الزمان (في الواقع الفعلي)، على حين أن صفحات بأسرها قد تخصص للحظة من اللحظات لا غير، أو لتجربة من دقائق معدودات. مثل هذا يقع بصفة خاصة في رواية الحداثة modernism، كرواية إلى المنارة To the Lighthouse لفرجينيا ولف (1927) . ومن الواضح في قصة الثلوج أن أيام اليومية ليست على درجة واحدة من الطول: 15 من يناير أقصر من 14 يناير على نحو ملحوظ. وقد أظهر النص السبب في ذلك: "سري الخدر في أصابعي حتى ليتعذر عليّ الكتابة.........". وهنا يمكن أن تُقرأ المدة الزمنية كمقياس تقاس به درجة الحرارة أو على الأصح درجة البرودة، في إطار نظام من المعنى يتشكل من التقابل بين البرودة والدفء.

كذلك فإن طول اليومية في الـ 14 من يناير مرجعه إلى حقيقة أن التاريخ السابق في اليومية على هذا اليوم إنما هو الـ 10 من يناير. وإذاً فقد مضت مدة زمنية تزيد على اليوم.فثمة - إذاً - عمل

فاتها يقتضي إنجازه. لكن الأيام التي لا تظهر في اليومية لها أو على الأصح لعدم ظهورها دلالة من نوع آخر: أن إيدي لا يوثق بها ولا يُعوَّل عليها في المواظبة على كتابة يوميات. وهذا الدليل الذي استبطناه من ترك بضعة أيام بدون تدوين، يؤيده اعترافها هي نفسها: "... **لن أكون كاتبة يوميات جيدة أبدا، آخر مدونة لي كانت منذ شهر. يا إلهي متى أرد هذا الرأس المضطرب إلى شيء من النظام**". البنية النصية هنا أساسها الاختلاف بين النظام والاضطراب أو الفوضى، وتجنح إيدي في هذه البنية إلى الاضطراب والفوضى. ولما كانت الكتابة تظهر هنا بوصفها السبيل إلى النظام، حيث نصحها القسيس بالمواظبة على كتابة يوميات "**قال إن من شأنها أن تساعدني على ترتيب أفكاري، وإضفاء النظام على عقلي**"، فعدم تدوينها هذه الأيام التي لم تدوَّن يشير حينئذٍ إلى أنها تنزلق في اتجاه الفوضى.

هذه بنية من أبنية المعنى المختلفة في النص بوسعنا في ضوئها أن نمضي قدمًا في قراءتنا لـ 14 من يناير تبدأ اليومية في هذا اليوم بقولها: "**الثلوج لم تزل تسقط - لاشيء سوى الثلوج. المتاعب مقبلة علينا أسرع فأسرع**". تراكم الثلوج يشير إلى تعاظم الفوضى. ونتيجة طبيعية لذلك تتزايد سرعة إقبال المتاعب. يمكن النظر إلى المادة المكتوبة في هذا اليوم التي لها أهمية جوهرية، على أنها تأكيد للنظام في وجه الفوضى المقبلة، على أنها محاولة لإضفاء شكل على حالة الهلامية التي لا شكل فيها. فإذا شئنا أن نتعرف على بنية أخرى أو نظام آخر من التقابل، فاليومية نفسها تراكم من حروف سوداء متصلة - هذا التراكم ينهض في وجه الثلج باعتباره خواء أبيض وراء الجدران - انعدامًا- اللاشيء بعينه. أما داخل الجدران فباستطاعتنا أن نتبين هذا التقابل في إعلان الخدم أنهم لا يستطيعون العيش على الدقيق (الأبيض) والماء، ثم في هبوط ثريج

إلى المخزن بحثًا عن الفحم (الأسود) الذي يبشر بالدفء الذي يحفظ الحياة.

العنصر الثالث عند جينيت معدل التكرار: هنا نجد الحادثة الواحدة ربما جاء ذكرها في القصة أكثر من مرة، أو نجد - على العكس من ذلك - حادثة يتكرر وقوعها مرارًا، لكن لا يرد لها ذكر في القصة إلا مرة واحدة. والمثال على فكرة معدل التردد في القصة الذي له وجود بارز فيها هو إشارة إيدي المتكررة إلى نظرة خُطّابها إليها كأنها سلعة تباع أو جائزة يفوز بها أحدهم أو هدية تهدى إليه. هذه الإشارة تتكرر في اليوميات مرارًا.

وقد بين بارت أن علم اللغة هو النموذج الأساسي الذي يحتذيه التحليل البنيوي للحكاية. كما يشير إلى أنه - أي علم اللغة "يتوقف عند الجملة التي هي آخر وحدة من الوحدات التي يراها تقع في مجاله". وهكذا ينظر البنيويون إلى أي نظم أخرى غير اللغة كما ينظر علم اللغة إلى الجملة. ومن هذه النُّظُم نص الحكاية. يقول بارت: "الحكاية إنما هي جملة طويلة" هذا على الرغم من أنه لا يمكن للحكاية أن ترد إلى "مجرد مجموع من الجمل التي تتألف منها". فإذا كان اللغوي يحاول أن يتبين نظامًا بعينه لجملة ما من الجمل التي بين يديه، ثم يمكنه بالتحليل أن يبين كيف أن هذا النظام ينتج المعنى، فكذلك القارئ البنيوي يمكنه أن يوجه عنايته إلى تسلسل العناصر في الحكاية، ثم إلى تولد المعنى من خلال هذا التسلسل. هنا يكون عمل التحليل البنيوي تتبع عناصر الحكاية وهي تتدفق عنصراً فعنصراً خلال القراءة عبر المحور الأفقي horizontal axis، أو المحور التجاوري syntagmatic axis في الاصطلاح البنيوي المأخوذ عن سوسير.

لكن لا يكفي في "فهم الحكاية أن نتتبع القصة وهي تمضي قدما، بل لابد أن نتبين كذلك أنها تتركب من طوابق كطوابق

البناء تمامًا، وذلك حتى يتسنى "أن نسقط الخيط الممتد في الحكاية على مستوى التسلسل الأفقي، نسقطه على محور رأسي موجود ضمنيا"[20]. القراءة ليست أن نتحرك فحسب من كلمة في النص إلى أخرى، ولكنها تتضمن كذلك الحركة عبر مستويات المعنى. فالمحور الرأسي أو الاستبدالي لا يقل أهمية كذلك في توليد المعنى.

وقد ذكرنا عددًا من التقابلات الثنائية، وهي: الدفء/البرد، النظام/الاضطراب (الفوضى)، السواد/البياض. ويمكن أن نضيف إلى ذلك: الغنى/الفقر، السمنة/النحافة، تقدم السن/الشباب، الحركية/الجمود إلخ. هنا يمكن النظر إلى معنى إيدي واليومية والأحداث التي تنطوي عليها اليومية على أنه ينبع من هذه النظم العابرة أو الثانوية للمعنى. وحينئذ نستطيع أن نمضي مع مقولة سوسير أن المعنى يأتي من الاختلافات داخل النص وليس من شيء خارجه سواء كان الأحداث الجارية في الواقع أو ما شابهها.

فماذا عن تبين طوابق القصة. إن هذا يجرنا إلى الكلام عن الشخصيات في النص. إن النظرة البنيوية للشخصيات ليس على ما ألفناه ودرجنا عليه من أن للشخصية كما نعرفها في الواقع حدودا فيزيائية، أو أنها كيانات متميزة، ولكن على أنها تتحدد بما يسمى مجالات الحدث spheres of action. وهذه الفكرة ترجع إلى ما كتبه الشكلاني فلاديمير بروب في العشرينات، حين عمد إلى درس جملة واسعة من الحكايات الشعبية الروسية ليستخرج الملامح المشتركة بينها جميعا ليصل من ذلك إلى نموذج ثابت غير متغير يستبطن الصور المتغيرة (الحكايات المختلفة) التي هي أمثلة له. وقد استطاع بروب أن يتبين إحدى وثلاثين وظيفة داخل الحكايات المختلفة التي قام بدراستها. ومعنى الوظيفة عنده ما تقوم به الشخصية من عمل له تأثير على سير الأحداث. وليس هناك حكاية واحدة قد اجتمع فيها هذا العدد كله من الوظائف، لكن

الحكايات جميعًا استعملت ما استعملته من الوظائف بنفس ترتيبها دائمًا. لقد قدم بروب هنا مثلا رائدًا، احتذاه الدرس البنيوي للحكاية من بعده. وعند بروب سبعة مجالات للحدث، هي أساسًا أدوار تقوم بها الشخصيات. وهي: الشرير، والمانح، والمعين، والأميرة وأبوها، والموفد (المرسل)، والبطل، والبطل الزائف. وربما دخلت شخصية واحدة من شخصيات الحكاية في عدة مجالات. كذلك ربما انحصرت عدة شخصيات في مجال واحد[21].

ومن الممكن تطبيق أفكار بروب، وبصفة خاصة مجالات الحدث، على قصة "حصار الثلوج". وهنا نلجأ إلى فكرة التبادل (تبادل الأفكار والمعلومات إلخ) باعتبارها أحد المجالات الكبرى من مجالات الحدث التي طورها بارت عن أفكار بروب، لنرى كيف تسهم كل شخصيه من شخصيات القصة في هذا التبادل. إن جملة مما أشرنا إليه فيما سلف من نظم ثانوية للمعنى، سرعان ما نتبين أن من الممكن أن تنضوي في هذا المجال من مجالات الحدث.

التبادل يقتضي جملة أمور: رسالة، ومرسل للرسالة، ومستقبل لها. كما يتطلب كذلك وسيطًا لنقل الرسالة (العلامات التي تؤدى بها) ومقدرة أو كفاءة مشتركة بين الطرفين اللذين يتبادلانها لفهم ما تفضي به الرسالة. إننا نواجَه في آخر "حصار الثلوج" بتدخل صوت المحرر editor الذي يحرر القصة وقد وضعها منذ البداية في إطار يوجهها إلى استيعاب درس منها. هنا عملية تبادل أو إزجاء للمعلومات واضحة، تطرح أمامنا بؤرة جديدة تتجه إليها الأمثلة الموضعية لخلق المعنى على مدار القصة. الخاتمة التي تنتهي بها الحكاية توجه الانتباه إلى الثلج الذي عطل السكك الحديدية وأدى إلى توقفها بما تمخض عن ذلك من انهيار التبادل بين المرسل والمستقبل (وهو حينئذ تبادل البضائع)، توجه الانتباه إليه باعتباره ملمحًا بنيويًا متكررًا يتردد على مدار القصة. ولا حاجة إلى القول

إن المحرر (المؤلف) يفترض في قارئه كفاءة مشتركة بينهما في الفهم - نوعًا من الفهم ينبني بوضوح على أساس من كون هذا القارئ رجلا. فإيدي ربما بالغت في الأمور - هكذا ينطلق صوت المحرر، أما المؤلف والقارئ، أو بعبارة أخرى المانح (المعطي) والمتلقي (المستقبل) لـ"حصار الثلوج" فلهما رغم ذلك أن يتفاهما (أن يتبادلا الرسالة) باعتبارهما كائنين عاقلين أو معقولين (معتدلين). البنيوية تلح على أن المحرر والقارئ (الذي هو نفسه من إسقاط المحرر) ينتجهما النص نفسه وليس العكس. فهما لا ينتجانه. المخاطِب والمخاطَب (المفترَض) هما قطبا علاقة تؤسسها البنية (النظام) الأدبية ولا وجود لهما خارجها.

إن إيدي باعتبارها كاتبة يوميات هي بمعنى من المعاني مرسل ومستقبل معًا، بالرغم من أن قارئا ضمنيًا يمكن استشفافه في النص، قارئًا ضمنيًا مختلفًا عن "المؤلف". الرسالة التي تبعث بها إيدي يمكن قراءتها على أنها الحاجة إلى النظام في مقابل ما تعودت عليه من تشتت، وحروف الطباعة السوداء، كما سلف، على أنها محاولة لإحراز معنى في مقابل صفائح الثلج التي تمحي المعلومات في بياضها الذي لا يتميز بعضه عن بعض ولا يتبين فيه شيء من شيء: سود الصحائف في مقابل بيض الصفائح. وربما كانت الرسالة تأكيدا للذات (الفاعلة) التي تنخرط في فعل الكتابة وتقول: "أنا"، في مقابل الدور الآخر الذي توضع فيه على مدار القصة - دور الشيء (المفعول)[22] object - ونرى ذلك بوضوح في كونها جائزة يفوز بها أحد، أو هدية تهدى إليه. كذلك يمكن أن يقال إن إيدي رسالة بقدر ما هي مرسل ومستقبل معًا. هي رسالة إذا نظر إليها على أنها موضوع التبادل بين أبيها وخُطّابها.

ولسنا بحاجة إلى القول إن مقولة التبادل (التواصل/الإيصال) تتسع لشتى أنواع المعاملات (الدنيا أخذ وعطا -على ما يقول المثل

الدارج). ويدخل فيها مقايضة البضائع بالنقود كما يدخل فيها تبادل المعلومات وبث الرسائل وألوان التخاطب. كذلك يدخل فيها ما يقع في دائرة "الرغبة" التي هي غالبا القوة المحركة التي تنبعث في أفق العملية التبادلية. ونضرب على ذلك مثلا بالفراء الذي تستفتح به اليوميات: إيدي هي المستقبل وأبوها المانح. والفراء هدية تهدى ولكن تهدى وفي الحسبان تبادل العطاء: أنه سيُردّ عليها بشيء ما مع ذلك: الحب مثلا، أو الولاء، أو الطاعة إلخ. ثم إن إيدي ما إن تحصل على موضوع رغبتها وهو الفراء حتى يقوّي ذلك عندها الإحساس بنفسٍ ربما صح أن يقال إنها (هذه النفس) الموضوع الحقيقي للرغبة. وهنا نكون قد دخلنا في مناطق من القراءة المبنية على التحليل النفسي على جانب من التعقيد، فلنرجع - إذاً - إلى موضوع التبادل أو المقايضات المادية التي تُولّد بنية من أبنية المعنى في "حصار الثلوج".

إن "بابا" - بوصفه مواطنًا لا يتمرد على القانون الاجتماعي، وهو على وعي بالقواعد التي يسير عليها التبادل الاقتصادي في المجتمع الرأسمالي - أنفق قدرًا كبيرًا من المال لشراء الفراء. وتحزر إيدي أن بعض هذا المال ربما اقترضه من أحد خطابها، وهو آلدرمان ثريج الذي تعتقد أنه "ما فتئ يمنح القروض من فئة العملات الورقية"، وهذا الـ آلدرمان "عنده جبال من الذهب جاءته من البسلة الخضراء التي يبيعها". الذهب والبسلة في التحليل البنيوي لا يشيران إلى ذهب حقيقي ولا إلى بسلة حقيقية، بمعنى أنهما لا يشيران إلى هذين الموجودين في عالم الواقع. وإنما دلالتهما على عملية أو فعل تبادلي يتخذ فيه البائع والمشتري دوري المرسل والمستقبل. والعملات النقدية والخضراوات هما حينئذ رسالتان ترسلان عبر (وسيط) المعاملة التجارية. على المحور الاستبدالي في النص، فإن آلدرمان دالّ، والثروة مدلول، على حين أن الفقر

(المقابل الثنائي للثروة) مدلول، والدالّ هو الملازم أول أوريلز، الذي هو عسكري مفلس.

ثريج واللورد بلبرتون يتقدمان بصفة رسمية إلى والد إيدي لطلبها للزواج، كمتنافسين يسأله كل واحد منهما أن يزفها إليه كعروس. الثروة في هذه العملية التفاوضية هي العملة التي يقايض عليها ثريج، بينما اللورد بلبرتون "له نفوذ واسع في الوزارة" قد يمكن بابا من أن يكون سفيرا. الثروة والفقر مرة أخرى كمفردتين ينبثق المعنى من خلالهما، حيث يخشى بابا الإفلاس ما لم يتحرك إلى عقد صفقة تكون إيدي فيها عملة يشتري بها المركز الاجتماعي. ومن الجدير في هذا الصدد أن نلاحظ أن كلود ليفي شتروس، أحد رواد البنيوية البارزين، لجأ إلى هذه المعادلة بحذافيرها، تلك المعادلة التي طرفاها المرأة والمال (المرأة تقابل بالمال)، وذلك في أبحاثه الأنثروبولوجية عن نظامي القرابة والزواج.

لقد قلنا في الفقرة السابقة: يتقدمان بصفة رسمية. وإذاً قلدينا الآن على الصعيد التبادلي زوجان آخران من المفردات: "الرسمي" والـ"لا رسمي". وحينما تتكلم إيدي عن خطيبها الأثير تتسلل إلى ألفاظها الـ"لا رسمية" التي تفصح عن الرغبة لديها، فتضطر إلى تصحيح كلامها على استحياء: "رآني فيليب، أعني مستر أوريلز، وابتسم ، - ربما رآني وأنا أقبل يدي أيضا". الشاهد هنا تعديل إيدي لكلامها، حين ذكرت حبيبها باسمه الأول "فيليب"، وهذا- في الإنجليزية - لا يكون إلا بين اثنين ألف كلاهما الآخر (أو أراد أن يألفه) وسمح له هو بذلك، ثم حين عدلت عن ذلك إلى ذكره بلقب عائلته "أوريلز"، كما يكون بين اثنين علاقتهما لم تزل في الإطار الرسمي-هي تقبّل يدها وترسل القبلة إليه -هذا السلوك الذي يتجاوز قواعد المجتمع - هذا الفعل التبادلي غير اللفظي بين المحبين. إذا وضعناه في جانب، فسنضع في الجانب المقابل سلوك

الخاطبَين الآخرين اللذين يتقدمان لخطبتها من الباب الذي يسمح به المجتمع - مراعاة العقد الاجتماعي. ومع ذلك، فإنه على حين يجب - على غير رغبتها أن يظل فيليب على مبعدة بظهوره في كلامها باسم أوريلز، لا تسمح هي بأن تخاطب اللورد بلبرتون باسم تشارلي، بل تصد محاولاته لكسر الحواجز الرسمية بينهما: "لا أستطيع أن أدعوه "تشارلي" كما يريدني هو أن أدعوه، هذا الشيء العجوز على هذا النحو".

السن من العناصر المهمة، بل هي عنصر مفتاح في العلاقة التبادلية في القصة: إيدي وأوريلز فتَيَان أو صبيّان، وثريج وبابا واللورد بلبرتون كهول أو شيوخ. العنصران اللذان يؤسسان الاختلاف بين أوريلز وسائر الرجال هما صغر سنه ووسامته، وهما أمران لهما تأثيرهما في جعله "البطل" الذي يمكن (حسب منظومة بروب) النظر إليه على أنه اضطلع بشكل من أشكال البحث للفوز بيد "الأميرة" هو، بعبارة أخرى، متحرك أو قل دينامي، في مقابل العجز عن الحركة أو التبلد في الأكبرين سنا. هذا العجز عن الحركة جاء التعبير عنه في الموقف الذي غاص فيه ألدرمان في الثلج بسبب ثقله إلى أن أنقذه الملازم أوريلز. إننا يمكن أن نقرأ حيوية أوريلز على أنها نموذج للكفاءة التبادلية - فاعلية التبادل أو نجاحه. هي نموذج على أن توصيل الرسالة ناجع وقد أتى أُكُله في مقابل عدم نجوعه وتوقف الأمر حيث هو بالنسبة للآخرين الأكبر سنًّا. ويُكافَأ أوريلز على هذه الكفاءة competence حين يفسح له المجال ليتزوج إيدي.

على أن أوريلز يظهر في مرحلة مبكرة من القصة مخيبا الآمال وغير كفء وذلك حين يعمد إلى الشكل الرسمي في عقد الود أو المجاملة، فنراه يلعب الشطرنج مع بابا، ولكنه كما تخبرنا إيدي لا يفقه اللعبة. لقد لا حظنا فيما سبق كيف أن المحرر الذي ينهي "حصار

الثلوج" يفترض في قارئه مستوى من الكفاءة في لعبة التفسير مشتركًا بينهما. لعبة الشطرنج تلفتنا هنا إلى نوع من الافتقار إلى الندية بين الأب والخطيب في الكفاءة أو المقدرة. إذا رجعنا إلى النظرية اللغوية عند سوسير، وجدناه يفرق بين ثلاثة أشياء: القدرة على الكلام langage، وهي تعني الاستعداد الإنساني للتكلم، واللغة langue التي تعني النظام الذي يستعمله كل منا لإنتاج خطاب مفهوم للآخرين، والكلام parole الذي ننطق به في مواقف بعينها. وعلى ذلك يمكننا أن نناظر الأمر الأول، وهو القدرة على الكلام في الجنس البشري عامة بالقدرة البشرية على أن نلعب لعبًا مختلفة (هذا يناظر اللغات المختلفة عند البشر). وأن نناظر الثاني وهو اللغة (لغة بعينها كالعربية أو الإنجليزية إلخ) بقواعد الشطرنج. أما الأمر الثالث وهو الكلام فيناظر ما يقوم به لاعبان للعبة في نوبة أو أكثر من نوبات اللعب. أوريلز لا يفهم قواعد الشطرنج، فيمتنع عليه المشاركة بكفاءة. وقياسا على ذلك نقول إنه أُخرج - بسبب انحطاط طبقته الاجتماعية (التي قيست هنا بمقياس الثروة) - من اللعبة الأخرى - لعبة التبادل التي من شأنها أن تسمح له بالتحدث مباشرة مع بابا، ومن ثم يضطر إلى أن ينقل رسالته إلى والد "الأميرة" في شكل فعل- إنجاز العمل البطولي (المطلوب للفوز بالأميرة).

تقول إيدي معلنة: "أظن أبي إنما يريد أن يلعب الشطرنج بي وأنا حينئذ الملكة." (الملكة في الشطرنج أهم قطع الشطرنج مطلقا وهي ما نطلق عليه نحن في العربية الملك). ثمة جملة من القواعد تحدد موقعها كشخصية وتحدد علاقاتها بالشخصيات الأخرى. تنعقد لها مقارنة أخرى، أو قياس آخر: "فتاة مسكينة مثل كرة الفلين أو التنس التي يتقاذفها هؤلاء السادة الرجال فيما بينهم". الصفة "مسكينة poor" تستعمل هنا كما في أي موضع آخر من القصة بمعنيين متضاربين: تستحق العطف وأنها تتصف بالعجز

أيضًا، كما هو الشأن في التقابل الثنائي بين الثروة والفقر. لعبتا الراكت اللتان تشير إليهما إيدي يمكن أن نقرأهما كنموذجين للموقف التبادلي الذي يتعاور فيه اللاعبان كلاهما دوري المرسل والمستقبل والكرة حينئذ هي الرسالة. لكن مضمون الرسالة لا ينطوي إلا على قدر محدود للغاية من المعلومات بتردد الكرة جيئة وذهابا في وضع منغلق على نفسه انغلاق الدائرة الكهربية.

تتصور إيدي نوعا آخر من اللعب هو المقابل لتلك الألعاب ذات الطبيعة الرسمية: "أود لو كنا نتراشق بها (الثلوج) أنا وأوريلز". إن كرة الثلج تظهر هنا بدلا من كرة التنس. واللعب أبعد ما يكون عن الرسمية ومنطق الألعاب المنظمة. وبالتالي فهو اللعب الذي يعبر عن الأطفال وليس البالغين. وفي داخل ثنائية "كبر السن/حداثة السن"، أي الشباب والكهولة تظل إيدي مشدودة في حالة من التوتر الذي لا تستقر فيه على حال.وهنا نستطيع أن نرى كيف تتشكل ذاتيتها في تذبذب لا يتوقف بين النضوج وانعدام النضوج. هاتان المفردتان تصلان ثنائية كبر السن/حداثة السن بثنائية الرسمية/اللارسمية. التراشق بكرات الثلج يشير إلى نوع صبياني، فيما يظهر، من المتعة أو السرور. وهذا يتقابل على نحو حاد مع التزام تجد إيدي نفسها في مواجَهتة: أن تذهب للقاء أبيها في حجرة مكتبه: "لابد أن في الأمر مكروها".

ونتوقف هنا عند الملاحظة التي لاحظها بارت، إذ يقول: "في كثير من الحكايات ....خصمان يصطرعان للفوز بشيء ما". ثم إذ يقول: المثير في الأمر أن هذا يجعل للحكاية علاقة بأبنية بعض الألعاب (التي لم تظهر إلا حديثا جدًا) التي نجد فيها "نِدّين (خصمين) يتنازعان للسيطرة على شيء يتداولانه ويُجريه الحكَم بينهما" ككرة القدم مثلا! لكن لا شيء يدعو إلى الاستغراب، إن كان لدينا استعداد للاقتناع بأن "البنية الرمزية التي نكتشف وجودها في اللغة

والحكاية هي نفسها البنية التي ترتكز عليها اللعبة، فاللعبة نفسها لغة". ثم إذ يصل من ذلك إلى النتيجة الآتية: "اللعبة أي لعبة هي كذلك جملة نحوية"(23). هذه الملاحظة تعيننا على أن نشد في خيط واحد معًا بعض العناصر القصصية التي تكون "حصار الثلوج".

إن إيدي إذ تبدي ارتياحها بفكرة تراشقها بالثلوج هي وأوريلز واستمتاعها بذلك، يأتي بعد هذا مباشرة سخطها الشديد على فكرة أن تقابل أباها. تقول وهي تتفجر بالغيظ: "ما أبغض السادة الرجال حين يدخلون في الموضوع رأساً (يصلون إلى الهدف، بالتعبير الإنجليزي) على حد قولهم! نحن الفتيات لا نحفل بهذا الهراء. يفسد الحياة، أنا على يقين أنه يفسدها وهو ما يؤرقني كثيرًا، هذا الدخول دائمًا في الموضوع رأساً". لغة الرجال إذاً تتجه نحو أهداف بعينها، وتتتبع هذه الأهداف أو تمضي وراءها في خط مستقيم للوصول إلى الغاية. الذي يدخل في لعبة يجاهد بتعبير بارت "للسيطرة على شيء ما" - ليقبض باليد على شيء ما. والتراشق بالثلوج ليس بالشيء الهادف على هذا المعيار. وبالرغم من أنها تأتي بأوريلز على أنه هدف، فإنها تؤثر أن تتبع هدفها على نحو غير مباشر وفي خط غير مستقيم. في لعبة إيدي لا يتم الفوز بالجائزة على نحو فوري، بل هي تغري صائدها بأن يتبعها في طريق ملتو مراوغ. كذلك الشأن في كتابتها: على حين أنها مكرسة لهدف ظاهر، وهو تنظيم عقلها، لا نجد لدينا في الواقع إلا صورة من الأداء الملتوي الشارد المليء بالاستطرادات.

الدخول في صميم الموضوع (أو الوصول إلى الهدف، كما يمكن أن تكون ترجمة الأصل الإنجليزي) يُقدَّم في القصة على أنه طريقة السادة الرجال (أو الجنتلمانات بتعبير النص). والسبيل إلى ذلك جملة من الأعراف ينتج عنها اتفاق الجنتلمان. إيدي، لكونها "فتاة" تقف بدلا من ذلك في صف ما لا معنى له (أو الهراء

nonsense)، وبهذا تخرج من اتفاق الجنتلمان. وهذا الوضع تضعه هي في صورة إيجابية، فتعلن: "سأصبح شاعرة يوما ما". الفن، باعتباره عملا من أعمال الخيال، يوضع في مقابل الحقيقة اليومية المبتذلة - حقيقة قيام الرجال بأداء شئونهم قد يبدو الدخول في صميم الموضوع - أو الوصول إلى الهدف رأساً، فعلا من أفعال التبادل الناجع، أي الذي يفضي إلى نتائج، لكن كذلك يمكن النظر إليه على أنه انطفاء لجذوة الرغبة. الرغبة إذا ما تم إشباعها بطلت. وإيدي التي تبحث لنفسها عن موقع في معسكر اللذة أو السرور، وليس معسكر اللاسرور تؤثر نهوض البطل للبحث (راجع قصص المغامرات الخيالية وأفكار بروب في هذا الشأن)، تؤثر ذلك على عقد صفقة الجنتلمان. القصة تدعم هذا الجنوح، لأن أفعال فيليب - كما سبق القول - تتحقق عنها نتائج لا يحققها التوجه نحو الهدف مباشرة الذي ينحو إليه الرجال ذوو النفوذ الاجتماعي.

البطل الذي يقتحم الصعاب يعلو في تقدير إيدي على الرجل التاجر: "(تخيل الزواج من بياع بصل!)" لكن على الرغم من ذلك، فتريج "ليس كاللورد بلبرتون في السخف" يشارك ألدرمان في التبادل بنجاح ويبدي مستوى من الكفاءة في تفسير الوضع الذي يجد الأفراد أنفسهم فيه: "في وسعه أن يتحدث حديثا متزنا إلا حين يحاول أن يجاملني بإطراءات غبية. الذي يبدو عليه أنه يفهم الوضع أكثر من بابا ومن أي إنسان آخر". لاحظ أن بذل (الكلمة في النص الإنجليزي payment تستعمل لما يبذل من المال للشراء، ولم تظهرها الترجمة) الإطراءات غير ناجع: لا تكتمل صفقة الشراء التي يتعجلها المشتري. تتجه المناورة عند ألدرمان إلى قناة أخرى من قنوات الاتصال هي صنع البودنج التي، وإن كانت تشبه كرة كبيرة من الثلج أقرب إلى الاتساخ منها إلى بياض الثلوج، لا تجلب السرور [الذي يجلبه التراشق بكرة الثلج وراجع ما سبق] بل خيبة

الأمل حيث ثبت أنها لا تصلح للأكل. إن جانبًا كبيرًا من المشكلة يكمن في أن هذا الرجل الأكبر سنا هو وإيدي غير مشتركين في الشفرة التي تستعملها في إرسال رسائلها قد تتقاطع مصادرهما في الفهم، ولكنها ليست واحدة بأي حال. في الجهة الأخرى، يشترك أوريلز مع إيدي في كثير، لكنه على المستويين الاقتصادي والاجتماعي لا حول له ولا طول.

لكن أن نضع إيدي وأوريلز في معسكر واحد على هذا النحو فيه تبسيط شديد: إن تطلع إيدي إلى يوم تصبح فيه شاعرة جاءها حين وقعت على تشبيه لافت جعلت فيه العسكري ككلب النيوفوندلاند. فجأة يصير البطل المتعقِّب - البطل الباحث رفيقا أبكم لكن وفيا: "أستطيع أن أتخيله وقد التف في هذه البطانية عند أقدامي (يهذي بكلام عن قدميّ الصغيرتين ويديّ النحيلتين ونحولي أنا كلّي، وعن عينيّ السوداوين القاتلتين وعن.. وعن - لكن لا يهم). سيكون في هذه البطانية مثل جرو عظيم ويفضي إليّ برقة فيما أعتقد إلى الأبد". نستطيع أن نتخيل المشهد: من الواضح أن أوريلز في هذا المنظر سيكون محيطًا بها فتكون هي كجرو الحضن (= الكلب الصغير الذي يمكن أن يحتضن). كلاهما يسعى إلى وضع الهيمنة داخل هذه العلاقة على الآخر، ومن ثم يوكل الآخر إلى وضع التبعية أو الخضوع. ومما يضيف على نحو واضح إلى هذا التوتر التقابل بين الصغر والعظم (قدمي الصغيرتين، يدي النحيلتين، نحولي أنا كلي # مثل جرو عظيم). لقد ظهر أوريلز بالفعل في صورة كلب النيوفوندلاند: عملية الإنقاذ التي يضطلع بها يقوم فيها بجر نفسه خلال الثلوج جرًا، على نحو شبيه بالصورة النمطية لكلب النيوفوندلاند. ومع ذلك، فالعطية التي تمنح له ممثلة في إيدي سليلة آل أودلي، لا تأتيه إلا من خلال مِنَح من المال يقدمها له ثريح الممتن لما فعله تجاهه. لقد ذكرنا من قبل أن نموذج بروب

الخاص بمجالات الحدث في الحكاية يسمح بإمكان أن يقوم بالدور الواحد أكثر من شخصية واحدة. إن هذا يتمثل في قصتنا هذه خير تمثيل؛ إذ إن مستر أودلي وألدرمان ثريج يقومان كلاهما عند هذا الموضع بالذات من القصة بدور المانح. سوف يعقب ذلك الزواج، لكن عقد ألوان من المقارنة بالكلاب يوحي بأن العلاقة لن تكون انسجامًا خالصًا، بل ستنطوي على الصراع من أجل القوة، مما يجعل ذلك متفقًا مع أبنية العلاقات الأخرى في القصة.

ثم - في آخر ما كتبته إيدي: "الناس مندفعون هنا وهناك مرة اخرى كأن شيئًا لم يكن". إن هذا المشهد الذي تعود فيه الحياة كما كانت من قبل يظهر استئناف الأوضاع الطبيعية في مجال التبادل. وقبل ذلك تمثل انهيار [التبادل] في سقوط أدوات التكنولوجيا: "تأخرت القطارات جميعًا. الاسكتلاندي السريع لم يصل بالمرة إلى المدينة، ولا من خبر عنها يبدو بسبب هبوب ريح شديدة أسقطت أعمدة التلغراف وقطعت الأسلاك. ازدحمت المحطة بالناس طوال اليوم - انتظارا للقطارات". الجمود والصمت أقبلا معا مع سقوط الثلوج. أما الصحوة فجاءت معها بالجموع المندفعة و"الضوضاء التي تضج بها الشوارع".

لم تظهر جموع الناس في القصة دائمًا بهذا الحال من التلطف. ظهرت في ذروة الأزمة غوغاء تتصف بالجموح والخطر، لا ينبع معناها فحسب من التقابل المألوف: النظام/الفوضى، بل كذلك من إقامة الاختلاف بين "نا" و"هم" الذي يشير إلى التميز الطبقي داخل المجتمع الإنجليزي، وإلى العلاقات الكائنة بين الطبقات. وتتبّع هذه القضية من شأنه أن يقودنا إلى التحليل السياسي أو الأيديولوجي من نوع ما نراه في التحليلات الماركسية.

لقد تتبعنا حتى الآن التحليل البنيوي للقصة، فكيف ينظر صاحب هذا التحليل إلى نفسه هنا؟ لم يعمد الرجل - كما أبان هو

عن نفسه - إلى أن تكون قراءته للقصة قراءة بنيوية صارمة، وإنما أراد أن يبين بعض الافتراضات الأساسية التي ينطلق منها هذا النهج من التحليل، مبينا في الوقت نفسه كيف يمكن له أن يمد الدرس الأدبي بالأدوات، وموجها انتباه القارئ إلى جوانب في النص كان يمكن أن تفوت انتباهه. كذلك فقد التفت التفاتًا خاصًا لمسألة التبادل، من ناحية لأن الحكاية كما ذكر بارت "باعتبارها شيئًا/ هدفًا object هي هدف التبادل: ثمة مانح لها ومستقبل"[24]: كل منا حين يقرأ "حصار الثلوج" يصبح المستقبل لها، ورتشارد جيفريز المانح. لكن - كما ذكرنا فيما سبق - لنا أن نتساءل ما المبرر الذي يوجب أن نستثني اسم المؤلف من القراءة البنيوية. لقد قبلنا أن تكون إيدي هي ما أنتجته اليومية التي تفتق خيالها عنها، وليس أن تكون هي المنتج الذي أنتجها، فلماذا لا نخطو خطوة أخرى ونعلن رتشارد جيفريز نفسه منتوج النص الذي ينتهي باسمه (وليس منتجه)؟

يقدم صاحب التحليل في ختام قراءته ما يشبه أن يكون تقييمًا لها، فيقول: طوال تحليلي "حصار الثلوج" كنت واعيًا - ما لم يكن ذلك مرهقا - بضرورة الانتباه إلى الوهم المرجعي referencial illusion، فلا أنسب الأفكار والمشاعر إلا إلى الـ"كائنات الورقية paper beings" - بتعبير بارت. لقد انتُقِدت البنيوية لإغراقها في التجريد والاصطلاحات ومن ثم لكونها لا روح فيها. وزاد الطين بلة ذلك النزوع المقيت إلى المصطلحات الموغلة في التخصص أو لنقل الرطانة الاصطلاحية. وقد تحاشيت عن عمد تلك المصطلحات، لكن يجب أن نذكر أن ما طوره بعض النقاد مثل جينيت وتودوروف من اصطلاحات كان له دور نافع في أن أجبرنا على أن نتمعن فيما كنا نأخذه مأخذ المسلمات، في الدرس الأدبي، أو ببساطه لم نكن نلتفت إليه.

ورغم أن البنيوية قد انتُقِدَت كذلك لكونها استبعدت البعد التاريخي من موضوع دراستها، فإن لهذه النظرة - فيما يرى

الناقد - ما يبررها شيئا من التبرير. فقد أكد سوسير في مقارنته اللغة بالشطرنج أن "كل حركة في الشطرنج منفصلة تماما عن التوازن الذي يسبقها والتوازن الذي يليها. إن التغير الحادث منقطع عن الحالتين كلتيهما: الوضع الراهن وحده هو الذي يهم"[25]. هنا يزودنا التحليل برؤية للعلاقات في لحظة زمنية بعينها (التحليل التزامني synchronic)، لكنه يهمل المسائل المتعلقة بالتطور أو المضي قدمًا عبر الزمن (التحليل التعاقبيdiachronic).

لقد اقترح سوسير "علمًا يدرس حياة العلامات داخل المجتمع"، سماه السميولوجيا. ثم كان للدراسات الأنثروبولوجية التي قام بها ليفي - شتروس أهميتها في تطوير هذا العلم الذي يعرف كذلك بالسميوطيقا. لكنه لم يبلغ أوجه إلا على يدي بارت الذي تناول سلسلة الممارسات الاجتماعية برمتها: الموضة، الغذاء، التسوّق، المصارعة، وقرأ ذلك كله كعلامات. لقد كان اهتمامه الأساسي من وراء ذلك أن يبين أن المعنى راجع إلى الثقافة والمواضعة الاجتماعية، لا أنه مغروز فينا بالطبيعة. ليس المعنى أمرًا "طبيعيًّا natural"، كما وقر في عقولنا. وهذا ماكان موضوع سلسلة من الدراسات نشرها تحت اسم "أساطير Mythologies" لبث الحاجة إلى دفع التهمة عن البنيوية بكونها أهملت التاريخ. إن العالم لا يتلاشى لمجرد أننا نجعل اللغة مفتاح القراءة. ولذلك يظل رتشارد جيفريز هو المانح، لأن "رتشارد جيفريز" ألف قصة إيدي، حتى لو استبعدنا المؤلف على أنه وهم مرجعي.

هكذا يقول جوليان كولي Julian Cowley صاحب التحليل الذي رجعنا إليه هنا[26]. والتحليل يمضي على هدي جملة من المبادئ البنيوية التي تظهر في تحليلات نقاد البنيوية البارزين مثل بارت وجينيت، كما يستعمل أفكار الشكليين وبصفة خاصّة بروب. ولكن ما تم تقديمه في هذه الصفحات ليس كل ما يمكن أن

يقوله المنهج البنيوي في القصة التي بين أيدينا. وإنما الأمر راجع إلى اجتهادات صاحب التحليل وإيثاره استعمال أفكار من البنيوية دون أفكار. بل إن هناك شبهًا صارخًا بين خطته التي يجري عليها هنا في خطواته في التحليل وما جرى عليه جان دفي مثلا في كتابه عن البنيوية .

كذلك يمكن أن يتجه إليه الانتقاد حتى في حدود الأفكار البنيوية التي استعملها في التحليل، ذلك أنه أشار - مثلا - في إطار فكرة معدل التردد إلى تكرار الإشارة إلى نظرة الخطاب إلى البطلة بوصفها سلعة. لكن ما دلالة هذا التكرار؟ لا يخبرنا الناقد الذي اضطلع بتفسير النص في إطار الأفكار البنيوية عن ذلك شيئا. إنه يتوقف عند استخراج الملاحظة ولكنه لا يحاول البحث عن طريقة لربط ذلك بمعنى. وهو - كعادته في نقد نفسه- يعتذر عن ذلك بأنه لا يحاول أن يجاري جينيت ورهافته في قراءة النصوص، وإنما يحاول التعويل على تلك المفردات أو العناصر التي استعملها لقراءة العمل قراءة بنيوية. والذي ينتهي إليه أن استعمال هذه العناصر أو المفردات التي استعملها جينيت من قبل أظهر له أن نظمًا (=أبنية) كثيرة لتوليد المعنى موجودة في أي نص من النصوص في وقت واحد معًا. ولذلك فنحن نحيل القارئ إلى متابعة جينيت في تحليله رواية الكاتب الكبير مارسيل بروست، وذلك في كتابنا نظرية الرواية، حيث قدمنا ذلك كله بالتفصيل.

الهوامش

(1) راجع:.Leonard Jackson, The Poverty of Structuralism, p.7

وراجع أيضا: Annette Lavers, Roland Barthes: Structuralism and after, Methuen & Co. Ltd, 1982.

(2)Terence Hawkes, Structuralism and Semiotics, London: Methuen, 1977,pp.55-6.

(3) راجع: Jean Duffy, Structuralism: Theory and Practice, Castle Cary Press, 1992, p.13.

(4) راجع كتابي الأسلوبية والظاهرة الشعرية ص ص26 -31..

(5) راجع: .Jean Duffy, Structuralism: Theory and Practice, pp. 2-3

(6) راجع: Philip Pettit, The Concept of Structuralism: A Critical Analysis,Gill and Macmillan, 1975,p.8.

(7) راجع: .Jean Duffy, Structuralism: Theory and Practice,pp.3-4

(8) راجع: .Philip Pettit, The Concept of Structuralism, pp. 8-14

(9) راجع: .R.Webster, Studying Literary Theory: An Introduction , p.19

(10) راجع Culler, Jonathan, Structuralist Poetics, Routledge & KeganPaul, 1975, pp. 189-91.

(11) راجع: .Jean Duffy, Structuralism: Theory and Practice p.19-22

(12) Jean Duffy, Structuralism: Theory and Practice pp.7-9.

(13) راجع: Selden, Raman, Practising Theory and Reading Literature, Harvester Wheatsheaf,1989,p.50.

(14) Jean Duffy, Structuralism: Theory and Practice p.17.

(15) Culler, Structralist Poetics ,p.147.

(16) راجع: Selden, Raman, Practising Theory and Reading Literature, Harvester Wheatsheaf, 1989, pp.50-51.

(17) راجع القصيدة وتحليلها والتعقيب عليها في:

Selden, Raman, Practising Theory and Reading Literature, pp.51-54.

(18) راجع كتابي نظرية الرواية ص 135.

(19) عرضنا لها في كتابنا "المتخيل الثقافي"، وقدمنا لها تحليلا آخر على مستوى التحليل النفسي اللاكاني. (راجع المتخيل الثقافي ص ص104-122)

(20) راجع كلام بارت في المواضع الثلاثة في:

Barthes, Roland, Image, Music, Text, trans. Stephan Heath, . London: Flamingo, 1977, pp. 82, 84, 87على التوالي

(21) راجع كتابي نظرية الرواية ص ص16-18.

(22) الفاعل في مقابل المفعول والذات في مقابل الشيء أو ما درجنا على تسميته الموضوع حين نقول الذات والموضوع.

(23) انظر: Barthes, Roland, Image, Music, Text,pp. 108-9.

(24) انظر: Barthes, Roland, Image, Music, Text,p. 109.

(25) راجع:

Saussure, Ferdinand de. Course in General Linguistics, trans. Wade Baskin, London: Fontana, 1981,p. 89.

(26) راجع التحليل مطولا في:

Wolfreys, Julian and William Baker, Literary Theories, 1996, pp.41-56.

الفصل الرابع

معالم أساسية من باختين

كان باختين فريدًا بين نظرائه من أصحاب النظرية الأدبية الحديثة، حين لم يسلم بوجود "البنية" ورفض في الوقت نفسه القول بعدم وجودها[1]. لقد انتقد التفرقة التي قال بها سوسير بين اللغة والكلام ورأى أنها تجاهلت الأجناس الكلامية، مما جعل المفهوم الذي قال به قليل النفع في شرح النَّبض الجوهري للغة. كما رفض الاتجاه البنيوى لتحليل النصوص بمعزل عن السياق الاجتماعى، ورأى ضرورة أن توضع في الاعتبار الظروف والملابسات والزمن نفسه الذي تظهر فيه هذه النصوص. إنه باختصار يرى ضرورة أن يوضع في الاعتبار أن كل شيء إنما يعتمد في وجوده على شيء آخر خارج نفسه، وهو المفهوم الفلسفى الذي تداولته الفلسفة في نقاشها حول العلة الأولى التي هي علة نفسها وهى آخر شيء في سلسلة العلل في عالم يتوقف فيه كل شيء على شيء آخر سواه[2]. وهذا المفهوم هو ما كان من وراء نظريته عن الزمان والمكان أو الزمكانية/ كرونوتوب chronotope التي استلهمها من نظرية النسبية عند أينشتين.

وقد مضى باختين يكشف عن الطريقة التي تشكلت بها صور مختلفة لهذا المفهوم عبر تاريخ الرواية. وهو يعرفه بأنه "الصلة الداخلية بين العلاقات الزمانية والمكانية في الأدب"[3]. لقد تشكل الوعى الروائى – فيما يرى باختين – عبر هذا المفهوم. ففى روايات الرومانس الإغريقية فيما بين القرنين الثانى والسادس بعد الميلاد – مثلا –

يتسم الزمن بأنه "زمن المغامرة" الذي يقع في سياق من العقبات كالعاصفة وتحطم السفن والمرض إلخ يحول دون التئام شمل الحبيبين. وفى الرواية الرعوية – عند روسو مثلا – لا يمكن فصل الزمان عن المكان: فالحياة "الرعوية الريفية وأحداثها لا ينفصلان عن ذلك الركن المكانى المتعين من العالم حيث عاش الآباء والأجداد وحيث سوف يحيا الأبناء وأبناؤهم"[4]. العالم الرعوي إذن عالم منغلق على نفسه، متجانس ومتماثل معها، وهو يقع تقريبًا خارج الزمن وخارج التغير. ومن ثم فإن الزمن في الرواية البوليفونية الحوارية عنصر غير متجانس، بل ولا يمكن تمثيله تقريبًا[5].

هذا، وقد كان مفهوم النثرية Prosaics من المفاهيم الأساسية عند باختين. وهو المفهوم الذي يؤكد على ثراء النثر وتعقده واختلافه وتباين الألوان والأطياف فيه، في وجه البويطيقا، والشعر عمومًا، التي تنطوي على الملامح المتكررة والانتظام. النثرية – على خلاف ذلك – تؤثر الحدث الفرد والتفاصيل على ما هو مجرد وقائم على البنية والنظام.

ترتبط النثرية التي كانت صيحة في وجه الشكليين واتجاههم العلمي بالفكرة الحوارية لدى باختين التي خرجت من أعطاف كتابه عن دستوفسكي، وفيها يرى أن النثر الروائى الحق من خصائصه وجود الكلمة ذات الصوت المزدوج فيه[6]. اللفظ في الخطاب الروائي لا يؤدي غاية إيصالية كالتي اعتاد علماء اللغة الكلام عنها في درسهم الألفاظ، ولكنه بيئة ديناميكية للحوار: هو محل لتقاطع المعاني أكثر منه إشارة إلى معنى مفرد واحد ليس غير.

والبارودي أو المحاكاة الساخرة parody، والسخرية irony، والهجاء satire، كل أولئك أمثلة واضحة على ما يقوله باختين، حيث البعد السيميوطيقى الذي يتجاوز المعنى اللغوي. هنالك يقول اللفظ شيئًا وهو يشير إلى شيء آخر. وهذا هو اللفظ الديالوجي أو

الحوارى الذي ينطوى داخله على لفظ الآخر وكلمته. وهو لفظ بوليفونى، على معنى أن البوليفونية تنطوى على التعدد، لا الواحدية، وتشتمل على ما تستبعده وتقصيه بتمثيله واستحضاره.

إن الكتابة الروائية عند دستوفسكى بوليفونية تشتمل - شأنها شأن الكرنفال - على صوت الآخر في داخلها: لو نظرنا إلى "الإخوة كارامازوف" مثلا، لوجدنا أن "خطاب الآخر يتسلل إلى وعى البطل وكلامه"[7]. وكما يظهر المبدأ الديالوجى داخل وعى البطل في الكلام الداخلى - في التأمل داخل الذات باعتباره مثالا آخر للحوار الداخلى، يظهر كذلك في التفاعل بين البطل والمؤلف وفى سلسلة الحوارات التي تقع بين الشخصيات المختلفة[8]. إن كلمات البطل عند دستوفسكى تحيا دائمًا حياة متوترة على تخوم فكر شخص آخر ووعيه. يقول باختين[9]: "وعي الشخصية عند دستوفسكي لا يُقدَّم إلينا عبر نفس الطريق الذي يسير فيه نموها وتطورها، أعنى لا يقدم لنا على نحو تاريخى، بل بإزاء وعى آخر. فهذا الوعى لا يمكنه أن يتركز حول نفسه.. وإنما يتفاعل مع وعى ثانٍ. الوعى عند دستوفسكى لا يلتصق أبدا إلى ذاته، بل هو دائما في علاقة متوترة مع وعى سواه".

أهم ملمح في الرواية البوليفونية - كما نراها عند دستوفسكى - تعدد ألوان الوعي التي لا يخضع شيء منها للآخر. هو خليط الأصوات التي يصمد كل منها بإزاء الآخر ولا يخضع خضوعا كاملا لمقاصد المؤلف أو لصوت الراوى المحيط بكل شيء، بل لا يقل أهمية عن صوت المؤلف. وكل شيء في الرواية نفسها، وكل عنصر من عناصرها سواء في ذلك الحبكة والقص والأسلوب والصور والجانب المتصل بالزمان والمكان، تأثر بتلك العوالم الأيديولوجية المستقلة بعضها عن بعض والمؤثرة - رغم ذلك - بعضها في بعض. إن عبقرية دستوفسكي تكمن في قدرته على

إخضاع هذه العناصر في الرواية لعملية تأثير ألوان الوعي كل منـ
في الآخر. يقول باختين[10]:

"إن دستوفسكي يشبه برومثيوس عند جيته، لا يخلق عبيدًا لا صوت لهم (كما يفعل زيوس)، بل اناسًا أحرارًا قادرين على أن يطاولوا خالقهم وأن يخالفوه بل ويتمردوا عليه. الخصيصة الرئيسة لروايات دستوفسكي في الحقيقة تكمن في تعدد الأصوات وألوان الوعي المستقل بعضها عن بعض والتي لا يخضع بعضها لبعض. إن ما تكشف عنه أعماله ليس تعدد الشخصيات ومصائرها في عالم مقصود إليه واحد، يوجهه وعي واحد هو وعي المؤلف؛ بل تعدد ألوان الوعي، ولكل وعي منها عالمه الخاص، وهي تقترن بعضها ببعض لكن لا تخضع للحادثة الجامعة. إن الأبطال الرئيسين عند دستوفسكي ليسوا مجرد أداة فحسب لخطاب المؤلف، بل هم كذلك ذوات فاعلة لخطابهم الخاص بهم".

لقد استطاع دستوفسكي من خلال بعض الحيل الفنية الخاصة إحداث تصدع في العالم المنولوجي الذي يشكل وحدة ممتدة لا تصدع فيها – عالم الأشياء والأحداث وألوان الوعي. لقد تم ذلك بإدخال مواد غير متجانسة وذات أشكال متعددة في النص، لتتعاون العناصر المكونة من الحبكة والشخصيات وغير ذلك في خلق التضاد الديالوجي مما يفضي إلى تعدد العوالم الأيديولوجية المختلفة الذي يعده باختين مبدأ كامنا في كل عنصر من عناصر النص البوليفوني لدى دستوفسكي.

إن الحيلة الفنية المحورية التي يستعملها تتمثل في وعي الشخصية بذاتها. هذا الوعي بالذات هو النقطة المركزية في المبدأ الديالوجي التي تقلب وجهة النظر المنولوجية رأسًا على عقب – هذه الوجهة من النظر التي نجدها في تفكيرنا المتوارث وفي الآداب المنحدرة إلينا من الماضي.

وشخصيات دستوفسكى - بتعبيرها عن رؤية للعالم weltanshauung - هم أيديولوجيون بكل معنى الكلمة، فإن رواياته لا توجهنا لمعرفة من هو البطل، بل كيف يعي هذا البطل ذاته، من ثم لا يمكن فهم شخصياته على أنها عجينة من خصائص ثابتة وجامدة أو أن أفعالها يمكن التنبؤ بها على نحو تام[11]. ولذلك ليس من الإنصاف أن نقرأ كتاباته على أنها حكاية وشخصيات، على نحو ما نفعل في الملحمة التي هي بنية مغلقة والتى هي بلغة باختين نص منولوجى له منطق واحد متشابه نسبيا ومتجانس، يسلم نفسه بسهولة بالغة لأيديولوجيا بعينها؛ لأن الخصائص الجوهرية للأيديولوجيا تكمن في الإفضاء برسالة، وليس في الطريقة التي تفصح بها الأيديولوجيا عن نفسها داخل اللفظ الذي هو بيئتها. وبهذا المعنى فكتابات تولستوى أيضًا هي - في نظر باختين - منولوجية غالبًا. وعلى نقيض ذلك نجد الألفاظ في "الإخوة كارامازوف" لا تخلق المعنى فحسب، بل وتخلق العلاقة السياقية بينها أيضًا - على سبيل المثال قصيدة إيفان إلخ[12].

المنولوجيه - كما يراها باختين - حالة يخضع كل شيء فيها من القيم الأيديولوجية وأنماط السلوك والممارسات والدوافع الإبداعية لهيمنة وعي مفرد متوحد أو وجهة نظر واحدة، فهي لا تعترف بالحقوق المتساوية لألوان الوعي في مواجهة الواقع. والحبكة والحوار والشخصيات - في النص المنولوجي - تخضع جميعًا لإرادة المؤلف. الشخصيات استاتيكية ومقررة سلفًا ولا تشي بأى إبداع له استقلاله أو أي إرادة حرة، فكل غايتها أن تكون المتحدث الرسمى بلسان المؤلف ووجهة نظره الأيديولوجية. يقول باختين[13]:

"المنولوجية - في أقصى صورة متطرفة لها - تستنكر وجود وعى آخر خارجها له حقوق مساوية لحقوقها وعليه مسئوليات مساوية لمسئولياتها.. تستنكر وجود "أنا" آخر له حقوق موازية. في النظرية

المنولوجية – وذلك في صورتها المتطرفة أو صورتها الخالصة – يظل الشخص الآخر هدفًا للوعي ليس إلا، لا أنه وعي آخر. فلا يتوقع منه أي استجابة من شأنها أن تغير كل شيء في عالم الوعي الخاص بي. المنولوج نهائي وأصم فيما يتعلق باستجابة الآخر، بل هو لا يتوقع هذه الاستجابة ولا يعترف لها بأي قوة ذات شأن. إنه يوجه دفة الأمور وحده بدون الآخر. ويدعي أنه أجدر أن يكون الكلمة النهائية".

والنص المنولوجي قد يصور الأفكار المضادة أو المتناقضة، ولكن لا يجسدها ككيان له صورته المادية المحسوسة الناطقة بصوته، بل يلجأ إلى التجريد. وهنا يتحول الديالوج الحي بين الكائنات المستقل بعضها عن بعض "**منولوجًا فلسفيًا لا حياة فيه أو حوار طرشان**". وهذه صورة من صور العنف تنطوي عليها كل رغبة في جعل الأحكام نهائية[14]. إنها الوثنية المتمثلة في عبادة العقل ذي الطبيعة الموحدة "الجامعة المانعة" التي أشاعتها العقلانية الأوروبية، هي التي شجعت هذه المنولوجية التي سرت في كل المجالات الأيديولوجية في المجتمع[15] ، وليس الأدب والفلسفة وحدهما.

إنه من منطلق الفكرة الديالوجية كذلك يقرأ باختين دستوفسكي أيضًا في ضوء تراث ثقافي بعينه هو التراث الكرنفالي بما فيه من منطق ازدواجي. وقد رأى أن هذا التراث يمكن تعقبه إلى أن نصل به إلى محاورات سقراط وإلى هجائيات فيلسوف القرن الثالث قبل الميلاد منيبوس Menippus of Gadara[16]، مرورا بالكرنفالات الشعبية في العصور الوسطى وأوائل عصر النهضة[17]. وقد دأب باختين على أن يلفت النظر إلى أن دستوفسكي لا يمكن أن نفهمه حق الفهم – شأنه في ذلك شأن رابليه – بمعزل عن هذا الأساس الشعبي القديم الذي ينبغي أن نفهمه أولا ونعرفه حق المعرفة.

كان باختين أول من استعمل كلمة "الكرنفال" استعمالا

منهجًا فيما قدمه من قراءة جديدة لروايات فرانسوا رابليه – وهو أديب فرنسي كوميدي هجاء، عاش بين أواخر القرن الخامس عشر وحتى سنة 1553م سنة وفاته – باعتبارها تجسيدًا لجوهر الكرنفال؛ حيث يندفق في هذه الروايات عالم لا حدود له من الصور الضاحكة التي يتجلى فيها روح الكرنفال التي هي الوجه الآخر المقابل أو المضاد لروح الجدية والرسمية التي تظهر في ثقافة الكنيسة في العصور الوسطى وثقافة الإقطاع المرتبط بهذه الكنيسة. للضحك مكان بارز في طقوس الكرنفال من أجل أنه يحاكي محاكاة ساخرة العقائد السائدة وقواعد السلوك التي يجب مراعاتها أو اتباعها. ليس هناك – على ما يقول باختين – شيء في العهد القديم أفلت من هذا التحدي. هو إذن يقلب أيديولوجيا الدولة رأسًا على عقب ويلفت الأنظار إلى أن حياة الناس هي الوجه المخالف لتلك الثقافة الرسمية.

الضحك هو أهم ملمح من ملامح الكرنفال، ولكنه ضحك لا يمكن مقارنته بأي صورة من صور الضحك في الوعي الحديث. هو ليس ضحكًا على أحد أو شيء لأنه ضحك لا يتجه إلى مفعول به يقع عليه فعل الضحك، وإنما ضحك ذو طبيعة ازدواجية أو لنقل تضاربية ambivalent. مفتاح الكرنفال هو التضارب؛ فكما تقول كرستيفا[18] ، منطق الكرنفال ليس هو منطق العلم – المنطق السببي الكمي: منطق الجدية، لكنه المنطق الكيفي – منطق التضارب، حيث الممثل هو نفسه المتفرج، وحيث التدمير هو طريق الخلق، والموت معادل الولادة من جديد. لم يكن الكرنفال مجرد مشهد يقام ليتفرج عليه الناس، بل كان اندفاعًا صاخبًا من المرح يشارك فيه كل إنسان. ولما كان الضحك في الكرنفال موجهًا ضد الضاحكين أنفسهم، فالناس فيه ممثلون ومشاهدون معًا في وقت واحد: هم فيه فاعل الضحك ومفعوله أيضًا.

كذلك، ويتركز الكرنفال على الجسد وحقائقه من الأكل والشرب وقضاء الحاجة، أى التبول والتبرز، وقضاء الوطر أى التناكح، والميلاد والموت. هذه طقوس الكرنفال، وهى جزء لا يتجزأ من طبيعته المتضارية، حيث الجسد خاص بصاحبه وغير خاص به في وقت واحد. والجسد وقد لفت إليه الانتباه عن طريق حقائقه تلك، يكشف عن الطابع العام المشترك بين الناس، فيستأصل الفروق التي بين الطبقات من جهة وتلك التي بين الممثل والمتفرج من جهة أخرى[19]. إن الكرنفال شأنه شأن المسارح التي تقام في الطريق يدعو كل الأفراد إلى الانهماك في الأداء والمشاهدة – الانخراط في التأمل والاحتفال في وقت واحد معًا.

والكرنفال – على المستوى اللغوى – يتحدى النظام ويقاومه ويتحدى الانغلاق كما أنه يتحدى كذلك المقدس، فلغته تتميز بألوان الحلف وإرسال اللعنات واللغة السوقية شديدة الابتذال واللغات المتعددة المتنافرة التي تتميز بها الأسواق التجارية، والمحاكاة الساخرة على نحو داعر للكلمات المقدسة والنصوص والطقوس[20]. وكل ذلك نوع من الإلغاء – إلى حين – لكل النواهى والمحظورات وأنواع الرياء والتظاهر التي تحفل بها الحياة اليومية خارج هذا الاحتفال.

والذى رآه امبرتو إكو في قراءته التي أقامها على التحليل النفسى لكوميديا الكرنفال أنها استمتاع بقتل الأب، على افتراض أن الآخرين الأقل إنسانية منا، وهم اللابسون للأقنعة الحيوانية، هم الذين يرتكبون هذه الجريمة – جريمة قتل الأب[21]. وإذًا فقد كان باختين على حق حين رأى الكرنفال تجليًا لدافع عميق صوب التحرر وقلب الأمور رأسًا على عقب.

ولا ينبغى فهم الكرنفال على أنه شيء كان مباحًا بقرار رسمى من السلطات، أو أنه ببساطة مجرد عطلة رسمية أو إجازة وتوقف عن الروتين اليومى للعمل. كذلك لا ينبغى فهمه على أنه عيد من

الأعياد دعت إليه الحاجة إلى تعضيد النظام السائد للحياة اليومية بما فيها من تناقضات طبقية بين الأغنياء والفقراء، وأنه نشأ بسبب وجود طبقة الموظفين التي هي طبقة جادة دائمًا ليعمل على تقوية مركزها، على حد الكلمة المأثورة: "الخبز ثم السيرك"، أي لقمة العيش ثم من بعد ذلك اللهو والتسلية، بل الأحرى أن الناس أنفسهم الكرنفال، وأن الموظفين كغيرهم من الناس أعضاء في طقوسه وقوانينه، وكذلك الحاكم والكنيسة أو الدولة[22]. إن الكرنفال لم يكن ببساطة أمرًا سلبيًا من ورائه حافز عملي يدعو إليه، إنه باختصار: التضارب، الشيء وضده، الصوت والصوت الآخر.

والقناع، بانطوائه على الشيء وضده، مما يرسخ هذا المعنى في الكرنفال – معنى التضارب؛ فهو بتغييره شكل صاحبه وإخفائه إنما يقضي على فكرة إنني أنا نفسي لا شيء آخر. إنه يقضي على فكرة أن الوجود واحد مع نفسه، أنه هو ونفسه شيء واحد. حين ألبس قناع دب مثلاً، فأنا – حينئذ – شيء آخر غير نفسي. إن الدعوة التي يريد أن يدعونا إليها الكرنفال، هي – على ما تقول كرستيفا – أننا يجب أن ندخل لعبة الحياة ونحن لابسون القناع، بمعنى أن ندخلها بطبيعة التضارب وبروح الضحك[23].

إن هذا تأكيد على المبدأ الديالوجي الذي رآه باختين في النصوص الأدبية. غير أنه لا يتوقف عند النصوص وحدها، بل يراه في كل عنصر من عناصر الحياة الاجتماعية. ليس الوعي الإنساني كلا موحدا، بل لا يوجد إلا في علاقة متوترة حافلة بالصراع مع ألوان الوعي الأخرى. لا وجود في الواقع لوعي منعزل وحده مكتف تمامًا بذاته؛ فعملية اكتساب الوعي بالذات التي تمضي منذ الميلاد وحتى مرحلة النضوج، هي نفسها معتمدة تمامًا على التفاعل مع "أنا" أخرى على مستوى الخطاب، ولا يتمخض عن الانفصال عن الآخر إلا ضياع الذات. فالموت المطلق هو الحالة التي لا يسمعك فيها أحد ولا

تكون متعرفًا عليه عند أحد. يقول باختين[24]:

كونك موجودًا معناه أن تتواصل على نحو ديالوجي. وحين يتوقف الديالوج يتوقف كل شيء. وهكذا لا يمكن للديالوج أن ينتهي، ولا يجب أن ينتهي. كل شيء في روايات دستوفسكي يتجه إلى الديالوج، يتجه إلى التقابل الديالوجي.. الديالوج هو الغاية وكل شيء سواه وسيلة وواسطة، فإن صوتًا واحدًا منفردًا لا يكون غاية لشيء.. لكن صوتان هما الحد الأدنى اللازم للحياة.

والإنسان أساسًا – فيما يرى باختين – ليس ذا طبيعة قطعية حاسمة، بل إن في داخله وجودًا يتكشف شيئًا فشيئًا من خلال الإفضاء بالذات التي لا يمكن التنبؤ بها سلفًا، يتكشف عبر الخطاب ويكتشف كذلك من خلال الوعي بالذات. وههنا يسعى دستوفسكي من خلال أساليبه الفنية في الرواية البوليفونية إلى تحرير ما هو كامن في الكائن الإنساني والكشف عن هذه الجوانب منه التي لا يمكن أن تكشفها الرواية المنولوجية التي سادت حتى ذلك الوقت. يقول باختين أيضًا[25]:

"الديالوج المفتوح هو الصيغة الوحيدة المقنعة التي تعبر لفظيًا عن الحياة الإنسانية الحق. فالحياة بطبيعتها ديالوجية. وأن تحيا معناه أن تشارك في ديالوج.. معناه أن تسأل، أن تجيب، أن توافق.. إلخ. إن الفرد يشارك في هذا الديالوج كلية وخلال حياته كلها: يشارك بعينيه وشفتيه ويديه وروحه وذاته وبكل جسمه وكل أعماله. إنه يستثمر ذاته برمتها في الخطاب، وهذا الخطاب يتسلل إلى النسيج الديالوجي للحياة الإنسانية، إلى مائدة المفاوضات الإنسانية. إن الصور المتشيئة ذات الطابع المادي لا تفي أبدًا بحاجة الحياة والخطاب. وهذا النموذج الشيئي للعالم يستبدل بنموذج ديالوجي. في الديالوج الذي هو ذو النهاية المفتوحة ينساب كل فكر إنساني وكل حياة. كذلك من غير المسموح به أن تتشيأ الكلمة: فطبيعتها هي كذلك ديالوجية.

وهنا ننتهى إلى ما قرره باختين، وهو يتحدث عن علم اللغة، من أنه – أى علم اللغة – ليس كافيًا لدراسة أى علاقة ديالوجية من أى نوع. في استطاعته أن يحدثنا فحسب عن البنية الشكلية للغة – عن القشرة الميتة لها، لكنه لا يستطيع أن يقول لنا شيئًا عن الحقيقة الحية المتجسدة في مجموعها[26]. وعلى هذا فجميع النظريات اللغوية السائدة – على الأقل حتى عصر باختين – منولوجية على وجه أو آخر، وهى متهمة لذلك بأنها تشتمل على صور من العنف تمارسها ضد الإنسان.

الهوامش:

(1) راجع:

Makaryk, Irena R, Encyclopedia of Contemporary Literary Theory, University of Toronto Press, 1993, p. 244.

(2) انظر في مفهوم contingency مثلاً:

Hospers, John, An Introduction to Philosophical Analysis, first Indian Reprint, 1971, pp. 436-43.

(3) المعنى الحرفى لكلمة chronotope التي استعملها باختين هنا هو الزمان – المكان. والمصطلح كما يقول مستعمل في مجال الرياضيات، وقدمه أينشتين كجزء من نظريته في النسبية. يقول: نحن نستعير المصطلح في مجال النقد الأدبى مجازيا تقريبا (تقريبا وليس كلية)، أما معناه على وجه الخصوص في النظرية النسبية فليس يعنينا. ما يعنينا إنما هو كونه يعبر عن أن الزمان والمكان لا يمكن أن ينفصل أحدهما عن الآخر (الزمن باعتباره بعدًا رابعًا). ثم يقول: إنهما في العمل الأدبى يندمجان بإحكام في كل واحد ماثل للعيان: فالزمن يغلظ – إذا جاز القول – ويتشبح، أى يصبح ذا شبح من اللحم والدم، ويصير له – بفعل الفن – وجود مرئى. وبالمثل يصير المكان مطواعا لحركة كل من الزمن والحبكة والتاريخ. وهذا ما يميز الزمكان الفنى. ثم ينتهى – وهذا هو الأهم – إلى أنه يمكن القول إن ما يتحدد به الجنس الأدبى هو بالضبط ذلك الزمكان، وهو مقولة أساسية يتحدد من خلالها صورة الإنسان في الأدب – إلى حد بعيد؛ فصورة الإنسان هي دائما زمكانية من داخلها. راجع:

Bakhtin, M.M., "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel" in the Dialogic Imagination, University of Texas Press, 1981, pp. 84-258.

(4) Ibid, p. 225.

(5) انظر أيضا:

Lechte, John, fifty key contemporary thinkers, Routledge, London

and New York, 1994, p. 11.

(6) Makaryk, Encyclopedia of ...., p. 243.

(7) Lechte, John, fifty key contemporary thinkers, p.9.

(8) Gardiner, Michael, the Dialogics of Critique, Routledge, 1992, p. 29.

(9) Bakhtin, M.M., Problems of Dostoevsky's Poetics, trans. C. Emerson, Manchester University Press, 1984, p. 32.

(10) Ibid, p. 6.

(11) Gardiner, Michael, the Dialogics...., pp. 25-26.

(12) Lechte, fifty key...., p. 10.

(13) Bakhtin, M.M., Problems......, p. 292-3.

(14) Gardiner, Michael, the Dialogics......., p. 28.

(15) Ibid, pp. 26-27.

(16) راجع في هجائيات منيبوس:

Kristeva, Julia, Desire in Language, Ed. Lean S. Roudiez, trans. Thomas Gora, and others, Basil Blackwell, 1980, p. 82.

(17) Gardiner, Michael, the Dialogics...., p. 23.

(18) Lecte, John, fifty key....., p. 8.

(19) Bakhtin, M., Rabelais and His world, trans Helene Iswolsky, Cambridge, 1968, p. 27.

(20) Makaryk, Encyclopedia of...., p. 517.

(21) Ibid.

(22) Lechte, John, fifty key....., p. 8.

(23) Ibid., p. 9.

(24) Bakhtin, M., Problems....., p. 252.

(25) Ibid., p. 293.

(26) Gardiner, Michael, the Dialogics..., p. 31.

الفصل الخامس

من النص إلى الخطاب:

بين الشكلانية وآفاق الاتجاهات الأسلوبية الحديثة

احتل علم اللغة مكانة متميزة في النقد الأدبي خلال القرن العشرين. وربط علم اللغة بتحليل النصوص الأدبية هو أساسًا المجال الذي تتحرك فيه الأسلوبية. لكن ينبغي أن نميز نوعين منها: الأسلوبية اللغوية والأسلوبية الأدبية. ولكل منهما صلة وثيقة بلغة الأدب التي هي الجامع المشترك بينهما. غير أن الأولى تعلي من شأن ما هو لغوي علي ما هو أدبي، بل هي لا تكتفي بتطبيق مقولات علم اللغة علي الأدب، بل تحذر من تطويعه للنقد الأدبي، وترى في ذلك خطرًا كامنًا يهدد دقة التحليل اللغوي ومنهجيته[1].

لكن النقد الأدبى يختلف موقفه عن ذلك، فلا يطبق علم اللغة تطبيق اللغويين له، وإنما يتوسل به في الشرح والتحليل؛ فهو ينتقى منه ويأخذ من أدواته بمقدار. وهو أحيانًا يتبنى لغته وطرائقه في نقد النصوص، وهو أحيانًا أخرى يتبنى النظرية اللغوية نفسها ليقع علي نظرة شاملة للنصوص الأدبية، ليستكشف مثلا ما يسمي ب "نحو" النصوص الأدبية، مثل نحو الرواية إلخ[2]. ينبغى إذًا أن نضع في الاعتبار منذ البداية أن هناك فرقًا بين تطبيق علم اللغة في تحليل النصوص الأدبية والتوسل بالأدوات التي يوفرها هذا النوع من البحث.

وكثير من نقاد الأدب يرون الأدب حالة قائمة بذاتها لا تصلح له أدوات علم اللغة. فهو وإن كانت اللغة مادته الأولى التي يتركب

منها، يختلف عنها اختلافًا نوعيًا.

وقد احتدم الجدل في حقبة الستينات والسبعينات بين فاولر وهو أحد علماء اللغة البارزين وبين ناقد الأدب ف.و باتسون F.W. Bateson حول مسألة العلاقة بين علم اللغة والأدب. وفاولر هو الذي شاع على يديه مصطلح النقد اللغوى الذي ارتبط بكتاباته في حقبة الثمانينات. وعلي حين أصر علي أن مناهج علم اللغة وأدواته ضروريان لتحليل النصوص الأدبية تحليلا وافيًا بل وصائبًا، ألح الآخر علي أن في النصوص الأدبية عمقًا ذاتيًا جوهريًا لاغني عنه، يعز علي التحليل اللغوي. بعبارة أخري في النصوص الأدبية شيء لا يستكشفه البحث الموضوعي، هو من أجل ذلك لا يخضع لوصف عالم اللغة[3].

وقد ذهب ستانلي فش أحد نقاد ما يسمي استجابة القارئ الأساسيين في هجومه على الأسلوبية إلى أنها إنما كانت رد فعل للذاتية والانطباعية في الدراسات الأدبية. يقول: "ففي وجه انهماك الناقد الانطباعي في الأحكام التقديرية، اتجه الأسلوبيون بزعمهم إلي استبدال ذلك بدقة الوصف اللغوي وصرامته، والانطلاق من ذلك إلي الوان من التفسير يدعون لها نصيبًا من الموضوعية. الأسلوبية بإيجاز محاولة لإقامة النقد علي أساس علمي"[4].

وقد حاول باحثون آخرون أن يفهموا هذه الموضوعية التي يدعيها علم اللغة لنفسه في ضوء ما شاع في دراسات ما بعد المودرنية من فكرة أوضاع القوة[5]. تذهب ديبوره كاميرون مثلا إلى أن هذه الموضوعية ليست إلا قناعا يتخفى وراءه علماء اللغة. ولا تراها تخدم غاية منهجية أبدًا. وإنما تراها وسيلة يرتفع بها شأن أبحاثهم في الوسط الأكاديمي. تقول: بذلت في علم اللغة - علي عمد - محاولات للظهور قدر الإمكان بمظهر الدقة والموضوعية إلخ، ليس لأن ما يتمخض عن ذلك هو بالضرورة أكثر صوابًا وصلاحية من سواه

ولكن لأنه يؤذن بعلو المنزلة في الوسط الأكاديمي[6].

ومهما يكن من أمر فإن أصلح المواقف – فيما نرى – هو ما عبر عنه ياكوبسون حين رأى أن: "اللغوي الذي يصم أذنيه عن الوظيفة الشعرية للغة،هو والباحث الأدبي الذي لا يلتفت للإشكاليات اللغوية، ولا يألف المناهج اللغوية، سواء في كونهما يقعان في خطأ فادح"[7]. إن اللغوي قد يزودنا بوصف للنص الأدبي في إطار هذه النظرية اللغوية أو تلك، وفي إطار مصطلحات قديمة أو حديثة كالفونيم والمورفيم إلخ، لكن ذلك كله لا قيمة له ما لم يصب في فهم النص من حيث إن له تأثيرًا علي قارئه. فالوصف اللغوى الذي لا يصاحبه تفسير للمعنى أمر لا جدوى منه، وهو كما يقول ياكوبسون نشاط عقيم.

ولعل من الواجب أن نذكر في هذا المقام أن جهود ياكوبسون نفسها كانت تجسيدًا عمليًا لهذا الموقف. وما قدمه في هذا المضمار ومن قبله الشكليون الروس ولغويو مدرسة براغ، يعد نوعًا مختلفًا من الدرس اللغوى الذي أفاد النقد الأدبى منه على نحو واسع. إن كثيرًا من نظرية اللغة الشعرية مما أفاد منه البحث في مجالى البويطيقا والأسلوبية على السواء، إنما يرجع إلى جهود الشكليين ولغويى مدرسة براغ في العقود الأولى من هذا القرن. وهؤلاء لقيت أفكارهم مزيدًا من الدفع على يدى رومان ياكوبسون. هذا أمر لا اختلاف عليه بين الدارسين.

ومن الأطروحات الأساسية في هذا المجال أن وظيفة اللغة الشعرية إنما تتمثل في إدهاش القارئ – أو تعجيبه، بتعبير حازم القرطاجني ومن قبله فلاسفة المسلمين كالفارابى وابن سينا – بالوسيط اللغوي، أي اللغة نفسها، إدهاشًا أساسه الشعور بجدة اللغة. إن وظيفة اللغة الشعرية بعبارة أخري هي إبراز اللغة والمعني وإغرابهما علي نحو إبداعي مقصود.وهذا هو الأثر الحادث من مضاهاتهما باللغة غير الأدبية التي تكون حينئذ بمثابة الخلفية

لهما. فاللغة غير الأدبية أو لغة الحياة اليومية تميل إلي الآلية أو الانحباس علي وتيرة واحدة، مما يتمخض عنه ألفة مفرطة، ويأتي الشعر فيقاوم هذه الآلية بأن يبرز لغته إبرازًا متعمدًا يجبر القارئ علي الوعي بما ينطق به من الألفاظ، وذلك باستعمال ما يسميه الشكليون الروس بالحيل devices. وهذه الحيل التي يحدث بها في الشعر هذا الأثر الإغرابي متعددة، ومنها الاستعارة، والتشبيه أو الصور الشعرية، والتراكيب اللغوية غير المعتادة، والتكرار، ومنها كذلك الاستفهام المعدول به عن وجهه، وهو الاستفهام التقريري أو الإنكاري إلخ. وهي تصنف تحت نوعين رئيسين من الحيل: الانحراف والتكرار (أو التوازي)، أو الإبراز علي المستوي الاستبدالي، والإبراز علي المستوي التجاوري.

ويري ياكوبسون أن التكرار أهم ملمح علي الإطلاق للغة الشعرية في كثير من اللغات، إن لم يكن فيها جميعًا. وهذا التكرار يكون علي مستوي الصوت و التركيب النحوي والكلمة وكذلك المعني. وكثيرًا ما ينظر إلي التكرار في ضوء مسألة الانحراف deviation، فالتكرار – بمعني من المعاني - نوع من الانحراف فهو يخرق القواعد المعيارية للاستعمال بتجاوز المعدل الطبيعي. فالأنماط التكرارية في الصوت أو التركيب إلخ، تجاوز التوقع في الاستعمال الطبيعي لها في الكلام، وتصدم بذلك انتباه القارئ كشيء غير معهود، محدثة بذلك الأثر الذي أشرنا إليه للغة الشعرية فالسجع، والقوافي، والتوازي، وصور أخري من البديع تؤدي وظيفة أساسية في إبراز اللغة الشعرية.

واللغة الشعرية لا تقوم بوظيفة الإبراز، أو لفت الانتباه إليها فحسب، ولكنها كذلك تغرب، بمعني أنها تدفع القراء إلي أن ينظروا إلي ما ألفوه واعتادوه نظرة استغراب. والمثل الذي يضربه النقاد في هذا الصدد قصيدة "النمر" للشاعر بليك Blake. فالصور

التي تشتمل عليها القصيدة، وكذلك ألوان الاستفهام البلاغي، كل أولئك يجبر القارئ إجبارًا علي أن يراجع نظرته إلي هذا الحيوان علي نحو جذري. كذلك شعر هو بكنز Hopkins، يجعلنا بوجه عام، سواء في لغته وموضوعاته، نشعر بجوهر الشيء inscape أو الخاصية الداخلية له التي لا تتكرر في سواه. وهذا بعينه ما يقوله شلوفسكي عن وظيفة الأدب، حين يقرر أنه يجب أن يكشف عن حجرية الحجر.

علي أنه إذا كانت اللغة الشعرية يمكن مضاهاتها – في التحليل الأسلوبي – بخلفية من اللغة غير الشعرية، فإن هناك نهجًا آخر من التحليل الأسلوبي كذلك، يقوم على النظر إلى ملامح لغوية بعينها في النص على أنها بمثابة أثر يتم إبرازه علي خلفية من سائر النص، فيكون ذلك حينئذ تنويها بما لها من أهمية ترتبط بأغراض بلاغية بعينها وهذا ما يعرف بالإبراز الداخلي، وهو ما يتجه إليه الجهد النقدى إلى حد بعيد(8).

وإذا كانت فكرتا الإبراز والإغراب باعتبارهما وظيفتين أساسيتين للغة الشعرية، من أهم الأفكار التي طرحها الشكليون، فقد صب ياكوبسون اهتمامه علي ديناميات اللغة، وانتهي من ذلك إلي أفكار ونظريات صالحة للتطبيق علي الأدب. وأكثر هذه الأفكار أهمية يرجع إلي إفادته من عالم اللغة السويسري فرديناند دي سوسير الذى رأى أن اللغة تنهض علي محورين اثنين: أحدهما تجاوري syntagmatic أو أفقي، والآخر استبدالي paradigmatic أو راسي. الأول يقوم – كما مر بنا – علي الاقتران – اقتران العناصر اللغوية بعضها ببعض، أو تجاورها في تسلسل أفقي. والمقصود بالعناصر اللغوية هنا الوحدات اللغوية صوتًا أو حرفًا أو كلمة أو جملة إلخ. أما المحور الثاني فيقوم علي الانتقاء والاختيار. فالعنصر الذي يظهر في النص إنما هو مفردة

واحدة من قائمة ممكنة من الاختيارات تشتمل على ما ظهر في النص وما تم استبعاده فيه منها. ولكل من المحورين تأثير علي الآخر. فإذا وقع الاختيار على عنصر ما في القائمة الأولي، كان لذلك تأثيره علي المفردات الممكنة في قائمة العنصر الثاني،وهكذا: إذا قلت مثلا: ضرب زيد عمرًا، وهو المثل الأثير عند النحويين، فهذا نص من جملة واحدة من ثلاثة عناصر. العنصر الأول "ضرب" تم اختياره – علي الصعيد الاستبدالي - من قائمة تحتوي علي جميع الأفعال الممكنة في اللغة العربية: ضرب، رأي، لقي، أكل، جلس إلخ. حتى إذا جاء العنصر الثاني "زيد"، حد من مفردات القائمة الأولى وأخرج منها الأفعال التي لا تصلح للاقتران به في جملة من فعل وفاعل يكون هو المسند إليه فيها، كالفعل خلق مثلاً، الذي لا يسند إلا إلى الذات الإلهية، اللهم إلا على سبيل المجاز. وهكذا.

إن هذه الفكرة عن المحورين الاستبدالى والتجاورى التي تأثرت الدراسات اللغوية بها تأثرًا بعيدًا، طبقها ياكوبسون في نظريته عن اللغة الأدبية. وكان من أثر ذلك مقولته الشهيرة: الوظيفة الشعرية تعكس مبدأ التماثل الذي ينبنى عليه محور الاستبدال (أو الانتقاء)، تعكسه علي محور الاقتران (أو التجاور)وشرح هذه العبارة أن الشعر يضفى علي العناصر اللغوية التي يتألف منها النص علي المستوي الأفقي تشابهًا. وهذا التشابه يقع على مستوى الأصوات والألفاظ والمعانى إلخ[9].

ما الذي يمكن أن تنفعنا به هذه الأفكار التي تقدمت في فهم قصيدة كأبيات أبى بكر بن عمار الآتية:

عليّ وإلا ما نياح الحمائم ... وفيّ وإلا ما بكاء الغمائم

وعني أثار الرعد صرخة طالب ... لثأرٍ وهذا البرق صفحة صارم

وما لبست زهر النجوم حدادها لغيري ولا قامت له في مآتم
وهل شققت هوج الرياح جيوبَها لغيريَ أو حنت حنين الروائم
خذوا بيَ إن لم تهدءوا كل سابح لريح الصَبا في إثره أنفُ راغم
من العابسات الدُهم إلا التفاتةً إلى غُرَّةٍ أهدت له ثغرَ باسم
طوي بيَ عُرضَ البيد فوق قوائم توهمتني منهن فوق قوادم
وخاض بيَ الظلماء حتى حسبته له مَربط بين النجوم العواتم
ألا قاتل الله الجيادَ فإنها نأت بيَ عن أرض العلا والمكارم
أشلبُ ولا تنساب عَبرة مُشفقٍ وحمص ولا تعتاد زفرةُ نادم
كساها الحيا بُردَ الشباب فإنها بلاد بها عق الشبابُ تمائمي
ذكرت بها عهد الصبا فكأنما قدحت بنار الشوق بين الحيازم
لياليَ لا ألوي على رشد لائم عناني ولا أثنيه عن غيٍّ هائم
أنال سهادي عن جفونٍ نواعس وأجتني عنابي من غصونٍ نواعم

إنها تضع أيدينا على هذا البيت:

أشلب ولا تنساب عبرة مشفق وحمص ولا تعتاد زفرة نادم

باعتباره بيت القصيد فيها: ففيه تخالف الجملة الاسمية، أو التي لا يظهر فيها غير الاسم ("شلب"، "حمص") السياق العام للأبيات الذي تغلب عليه الجمل الفعلية، بل تطغى طغيانًا ظاهرًا:

أثار الرعد صرخة طالب لثأر	خذوا بي كل سابح
لبست زهر النجوم حدادها	إن لم تهدءوا
قامت له في مآتم	قاتل الله الجياد
شققت هوج الرياح جيوبها	كساها الحيا برد الشباب
حنت حنين الروائم	تنساب عبرة مشفق

أهدت له ثغر باسم | تعتاد زفرة نادم
طوي بي عرض البيد | عق الشباب تمائمي
توهمتني منهن فوق قوادم | ذكرت بها عهد الصبا
وخاض بي الظلماء | قدحت بنار الشوق بين الحيازم
حسبته له مربط بين النجوم العواتم | لاالوي علي رشد لائم عناني
نأت بي | لا أثنيه عن غي هائم
أنال سهادي عن جفون نواعس
أجني عذابي من غصون نواعم

وفى البيت الذي أطلقنا عليه بيت القصيد يظهر كذلك الاستفهام الذي يربطه بالبيت الأول، وهو البيت الذي ينبني على الجملة الاسمية كذلك:

علي وإلا ما نياح الحمائم   وفي وإلا ما بكاء الغمائم

وفى الوقت نفسه يميز هذا الاستفهام البيتين عن سائر الأبيات التي تخلو من ذلك. وفى البيت كذلك يظهر الفعل المضارع (تنساب، تعتاد) مخالفاً السياق العام للأفعال الذي نرى الغلبة فيه للفعل الماضى. أما الأفعال المضارعة الأخري، فزمنها في الحقيقة الزمن الماضي وقد لاحظ أصحاب نظرية تحليل الخطاب من اللغويين وجود هذه الصيغة الدالة علي الزمن الحاضر في سياق الحكاية التي يكون زمنها دائمًا الزمن الماضي. وذهبوا إلي أن استعمال الزمن المضارع في حكاية أحداث انتهي زمانها حين نقص حكاية فيلم شاهدناه أو رواية قرأناها أو مسرحية إلخ ،يوحي بأن الأحداث التي تحكى صالحة لأن تري أو تشاهد مرة أخري، ومن ثم فهى تختزن في الذاكرة في خانة - إذا جاز التعبير - أو ملف يكون اسمه "الحاضر حضورًا دائمًا" أو الذي لا يرتبط بزمن(10).

ومثل هذا يقال في استعمال المضارع في سياق حكاية أحداث ماضية في قول ابن عمار: ليالى لا ألوى إلخ.

وقد نصل من خلال هذه الملاحظات إلى أن الشاعر جعل نفسه والمدينة التي تربى فيها أو التي شاهدت صباه ونشأته وهواه (شلب، وحمص) شيئًا واحدًا. يضاف إلى ذلك هذا الماضى المرتبط بالمدينتين الذي يظل أسيرًا له. فهذه هي الأم والأمومة – إذا نحن مددنا هذه الأفكار إلى ما يمدنا به أصحاب نظرية التحليل النفسى – التي يرى الشاعر نفسه وإياها شيئًا واحدًا لا يريد أن يفطم عنه. وهو من أجل ذلك يدعو على الجياد التي تقوم مقام العاذلين واللائمين في فطامه عن هواه. وينبغي ملاحظة مابين البيتين:

علي وإلا ما نياح الحمائم — وفي وإلا ما بكاء الغمائم

اشلبَ ولا تنساب عبرة مشفق — وحمص ولا تعتاد زفرة نادم

من عناصر اشتراك أخرى غير ما تقدم، وأهمها الموازاة في التركيب بين شطري كل بيت من البيتين، على نحو يجعلنا نحكم بأن الاسمين اللذين ظهرا في البيت الأول (نياح، بكاء) عادا مرة أخرى للظهور على هيئة الفعل المضارع:، لكن في علاقة انعكاسية تظهر في تغيير الترتيب، فنياح الحمائم ماهو إلا زفرة نادم في بيت القصيد، وبكاء الغمائم ماهو إلا عبرة مشفق كذلك.

ولكن إلى أى مدى يمكن لأى تحليل أسلوبى أن يدعى لنفسه الموضوعية وأنه يقوم على أساس علمى. لقد رأينا من قبل أن دعوى العلمية أو الموضوعية ليست إلا دعوى كاذبة، حتى العلوم الطبيعية صارت اليوم في موقف لا تستطيع فيه أن تدعى ذلك لنفسها، على نحو ما تأكد في خطاب ما بعد المودرنية. لكن يمكننا بدلاً من الادعاء بأن هناك ملامح ذاتية في النصوص أو معانى كامنة فيها نحن نكتشفها، أن ننظر إلى أى تحليل على أنه ليس إلا قراءة

للنص تستند إلى القارئ وملابساته هو نفسه التي تشتمل على أفكاره وأهوائه وثقافة مجتمعه إلخ. وهنا نكون قد وقعنا في دائرة الاتجاهات الحديثة في علم اللغة والأسلوبية التي تجعل اهتمامها بالقارئ كيف يؤسس المعني. وهذه الاتجاهات يمكن تصنيفها تحت "البراجماتية".

إن كثيرًا من التحليل اللغوي والأسلوبي – كما رأينا في الفقرات الماضية – قد انصب علي اللغة باعتبارها نظامًا، أي علي الشكل (الفورم)، وليس الاستعمال، كما هو الشأن في تحليلات الشكليين والبنيويين. وحينئذ لا ينظر إلى اللغة باعتبارها خطابًا، كما ألح على ذلك مثلاً باختين، ولكن بوصفها شكلاً تجريديًا. فالاهتمام حينئذ بالجمل غير الحية artificial، وليس بالملفوظ بالفعل في الواقع. ولكن في اللغة ثلاثة أشياء: الجانب النظمي أو التركيب النحوى، والجانب الدلالي، والجانب الاستعمالي، علي نحو ما أشار تشارلز موريس[11]. إن الجانب الاستعمالي يتصل بتلك الدلالات التي لا تأتي من النص ولكن من السياق الاستعمالي. فنحن نتفاهم بالدلالات الضمنية أكثر مما يؤخذ من الألفاظ حرفيًا. ومن هنا تأتى أهمية تحليل الخطاب للنقد الأدبى.

وتحليل الخطاب من فروع علم اللغة التي تتطور الآن تطورًا سريعًا. وهو يرمي إلي الكشف عما يعتمل داخل النصوص الشفوية أو المكتوبة من ميكانزمات غير ظاهرة، اجتماعية وسياسية وأيديولوجية. وهى غير ظاهرة لأن الناس غير واعين عمومًا في اللغة التي يستعملونها بما هي مثقلة به أيديولوجيًا. وفقدهم الوعي بذلك راجع إلي طول الإلف والاعتياد وإلحاح ذلك عليهم صبحًا ومساء حتى صاروا لا يحسون به. والناس يجدون أنفسهم مدفوعين علي غير وعي منهم إلي تطبيع المعايير والقيم السائدة اجتماعيًا وسياسيًا، أى النظر إليها علي أنها الأمر الطبيعي وأنها الحق وأنها

المقياس، بل وأنها بديهية كالنهار الذي لا يحتاج إلي دليل، بسبب إلحاح ذلك عليهم في سيل النصوص المسموعة والمكتوبة، ووسائل الإعلام، والكتب إلخ، وكذلك أحاديثهم اليومية. والمعاني الثابتة للألفاظ، وهى التي تعودنا أن نراها في المعاجم اللغوية، هي أيضًا من هذا الباب؛ إذ يذهب أصحاب التحليل النقدي للخطاب إلي أن هذه المعاني الثابتة إنما هي ثمرة هذه العملية التطبيعية[12].

ولو أنعمنا النظر لظهر لنا أن هذه الأيديولوجيات المخبوءة في النصوص لا يمكن أن نظهر عليها بالاعتماد علي الجوانب الشكلية وحدها، بل لابد، للكشف عن أيديولوجياتها، من النظر إليها - يعني النصوص - علي أنها ألوان من الخطاب. ومعني ذلك أن هذه الأيديولوجيات كامنة في السياق الاجتماعي للحوار، حيث يقوم المتكلم والسامع، أو الكاتب والقارئ بتفسير النصوص بعرضها - لاشعوريا بالطبع - علي خلفية مسلمة من المعتقدات والأفكار المتواضع عليها. من هنا كنا نقول إن تحليل النصوص من زاوية الجوانب الشكلية، كالجانب الفونولوجي وجانب الألفاظ والجانب النحوى الذي يتمثل في تركيب الجملة، قد يزودنا بمفاتيح لتفسيرها، لكن استعمال هذه النصوص في الخطاب اليومي، أو بعبارة أخري، استعمالها اجتماعيًا يتطلب أدوات إضافية في التحليل وهذا ما انتهي إليه الحال في الدراسات الأسلوبية المعاصرة، حيث استمد البحث أدوات جديدة من البراجماتية، ونظرية الحدث الكلامي، وتحليل الخطاب إلخ. فما تتميز به الأسلوبية الحديثة هو هذا الانفتاح علي القضايا التي تتصل بالسياق مما جعلها تخرج من إهابها القديم الذي لم تكن تحيد فيه عن النص وعن الجانب الشكلي المحض، إلي الاهتمام بالجانب الوظيفي والسياقي للنصوص. هو اتجاه جديد إذًا في الأسلوبية تمخض عن الاتجاهات السوسيولوجية، يتحسس ما هو خارج النص

من عالم مواز. إنه اتجاه ينظر إلى أفانين القول عمومًا -مدونة أو غير مدونة -علي أنها أول كل شيء حوارية، أي علي أنها خطاب اجتماعي لا يمكن فيه بحال أن تنقطع الألفاظ ومعانيها عن سياقاتها المتصلة بها وبالتالي فالنصوص الأدبية ينظر إليها كذلك علي أنها جزء من عملية معقدة، اجتماعية وثقافية(13).

لابد إذن - كما يقرر الباحثون - من النظرة البراجماتية إلي اللغة، تلك النظرة التي تحاول أن توضح حقائق مستقلة عن اللغة لا تظهر إلا في استعمالها. وهذه الحقائق تعمل جنبًا إلي جنب مع اللغة ولها دور في عملية التفاهم. والذى انتهى إليه الأسلوبيون الآن أنهم صاروا ينظرون إلي عملية القراءة علي أنها تفاعل خلاق بين الكاتب والنص والقارئ والسياق، وأنه لا يمكن إهمال عنصر منها وهنا تكون القراءة نوعا من التفاوض مع النصوص يتمخض عنه عالم معرفي للنص علي أن هذا العالم المتمخض عن القراءة يختلف عما أراد به الكاتب، كما يختلف من قارئ لآخر. وهذا الاختلاف مرده ببساطة إلي أن كل تعامل مع اللغة إنما هو عملية يتدخل فيها الفهم، وهو في جميع الأحوال مبدع أو منشيء للمعني إنشاء. لذلك لا يمكن للأسلوبية أن تتغلب علي غموض المعني وتعذر قطعيته ولكن يمكنها بالطرائق الأسلوبية أن تخفف من غلواء هذا الغموض (14). هذا إذا جعلت اهتمامها - بالطبع - يتركز في الإجابة عن السؤال: كيف يجعل القراء لما بين أيديهم من نصوص معانى بعينها.

إن هذه النظرة لا غنى عنها في فهم كثير من نصوص شعرنا القديم. والشعر الجاهلى بصفة خاصة ضاعت من أيدينا الخلفية الثقافية التي كانت موجودة في عقول معاصريه الذين كانوا يتخاطبون به والتى هي أمر لا غنى عنه في تفسيره. ولا بد من أن تتجه جهود الباحثين إلى أن تعمل بدأب على إعادة بناء هذه الخلفية.

لقد أحس القدماء في العصور الإسلامية الأولى بهذا المعنى – أعني ضياع الأساس الثقافى الذي يفهم في ضوئه الشعر الجاهلى. ولدينا كلام أبى عمرو بن العلاء في القرن الثانى الهجرى حين سئل عن قول الشاعر:

زعموا ان كل من ضرب العير موال لنا وأنا الولاء

أو عن قول امرئ القيس:

نطعنهم سلكى ومخلوجة كرك لامين على نابل

فقال: ذهب الذي يعرفون هذا، أو قال: ذهب الذي يحسنونه. بل إن هناك ما هو أكثر من هذا، وهو الحجاج بن يوسف الثقفى في القرن الأول الهجرى حين قال وهو على المنبر: ذهب الذين يعرفون شعر أمية، وكذلك اندراس الكلام. وهو يقصد أمية بن أبى الصلت، وهو ثقفى مثله، وبينهما في الزمان سنوات قليلة، فأمية أدرك الإسلام. ولكن ما معنى كلام الحجاج وشعر أمية موجود ومدون بين أيدينا، والأولى أنه كان موجودًا ومعروفًا في زمن الحجاج وهو من قبيلته. وكيف يندرس الكلام وهو موجود باعتباره ألفاظًا مسموعة أو مدونة ؟ الألفاظ موجودة وذهبت المعانى؛ ذلك أن المعنى هنا إنما يتحدد بقراء الشعر أو مستقبليه الذين قصدهم أمية بالخطاب أو الذين يجمعه وإياهم محيط ثقافى واحد.

كيف يمكن أن نفهم قول زهير في آل حصن:

وما أدرى، وسوف – إخال – أدرى
أقوم آل حصن ام نساء

نحن فهمناه على أنه هجاء لهم بنفى الذكورة عنهم. ولكن هل فهموه هم على هذا النحو.

إن الذي يعنى الباحث الأسلوبى اليوم هو أن يفهم كيف فهم

القدماء هذا الكلام. أن يفهم الفهم القديم نفسه. فهم الفهم إذًا، وليس معنى النص. وهذا غير ممكن إلا إذا عرفنا أولاً أن هذا البيت جاء في سياقين كلاهما لازم في تحليله أسلوبيًا باعتباره خطابًا: السياق النصى، وهو القصيدة التي جاء فيها، والسياق الاجتماعى أو الثقافى وهو راجع إلى أن المتخاطبين تجمعهما خلفية ثقافية واحدة لا غنى عنها في تفاهمهما.

أما السياق النصى، فالبيت ورد في إطار فكرة الوفاء والغدر:

وإما أن يقولوا قد وفينا ... بذمتنا وعادتنا الوفاء

ذلك أن حكاية هذا الكلام فيما يروى الرواة، أن رجلاً ممن كان بينهم في الجاهلية وبين زهير جوار وولاء جاءه يشكو هؤلاء القوم وهم بنو حصن المقصودون بكلام زهير، أنهم نقضوا عهده وخفروا ذمته وأخذوا ماله حين نزل فيهم وقد جعلوا له عهدًا. وأما السياق الاجتماعى أو الثقافى ففيه أن العرب كانت تجعل الغدر علامة النساء، وأنه لا يغدر الرجل ولذلك قالوا في أمثالهم " وعد رجال" للوعد الذي يثقون بوفاء صاحبه به. وقال الشاعر العربي ذاكرًا المرأة:

ولا تمسك بالعهد الذي زعمت ... إلا كما يمسك الماء الغرابيل

كانت مواعيد عرقوب لها مثلا ... وما مواعيدها إلا الأباطيل

وقال الآخر:

كل أنثى وإن بدا لك منها ... آية الحب حبها خيتعور

أي لا يدوم ودها، أو هي كالذئب في الغدر لأنه لا عهد له ولا وفاء. راجع اللسان مادة (ختعر).

وقال غيره:

وإن حلفت لا ينقض النأي عهدها فليس لمخضوب البنان يمين

ومثل هذا كثير في الشعر العربي.

الثقافة الجاهلية تناظر الرجل والمرأة بالوفاء والغدر. ولن نعرف بيت زهير حق معرفته إلا إذا وقعنا مثلا في كتب الأدب على تلك القصة التي تروى أن رجلاً في الجاهلية يقال له الوفاء بن زهير، كان في بعض أسفاره، فرأى في منامه كأنه "حاض". وأنه عرض ذلك على معبر الرؤيا ففسر ذلك له بأنه "غدر" أو غدر أحد من أهله [15]. الغدر إذًا كالحيض علامتان على المرأة. ومفسر الرؤيا إنما فسرها أو فك شفرتها بعرضها على الثقافة العربية نفسها. ولذلك كانت استجابة بني حصن لشعر زهير مختلفة عما يمكن أن يجلبه الهجاء المقذع الذي يمكن أن يفهم من ألفاظ البيت؛ فقد ردوا على الرجل ماله، بعد أن خسره ثلاث مرات في القمار، وهم في كل مرة يردونه إليه وينهونه عن الدخول في القمار لعهد الجوار بينه وبينهم، وهو يأبى إلا أن يعود.

وفي القصيدة نفسها يقول زهير مخاطبًا آل حصن:

فإنكم وقومًا أخفروكم لكالديباج مال به العباء

لا تشفي الألفاظ هنا غليلاً، على نحو ما نفهم من حيرة ابن قتيبة إزاء البيت التي عبر عنها بقوله: "**أخفروكم: جعلوكم خفراء. وكالديباج مال به العباء: أي غلب عليه .... وقد سألت عنه فلم أزد على هذا التفسير**". ولن ينجلي أمر البيت إلا إذا أمكن أن نعرفه الصلة بين أبيات القصيدة جميعًا. وهنا لابد من النظر إلى البيت في سياق القصيدة بأسرها [16].

كذلك، فإن لأبيات القصيدة علاقة بفكرة طلب الحقيقة

المتضمنة في تجربة إبراهيم الخليل عليه السلام التي قصها علينا القرآن الكريم حين نظر في النجوم والقمر والكواكب. وهنا نقرأ القصيدة في ضوء الخلفية الثقافية التي نفترضها بين قائل القصيدة ومتلقيها الأوائل. والذى يسوغ ذلك " أن زهيرا كان – على وجه اليقين – مشغولاً بهذه التجربة. فقد كان أمرًا معروفًا في الجزيرة العربية قبل الإسلام ولزهير خاصة. فنحن نعرف أنه كان على الملة الحنيفية. ولابد أنه عرف شيئًا كثيرًا عن تجربة إبراهيم الخليل "[17].

لقد أسست دراستى "الرمز والفن" التي تناولت بعض قصائد الشعر القديم على هذه الأفكار جميعًا، وانتهيت فيها إلى أن "كل معرفة بالتراث القديم مفيدة في إلقاء الضوء على شيء. فالثقافة العربية القديمة يظهر عملها في الشعر واضحًا، ولها ما يشبه المسيرة في وجدان الشعراء وعقولهم. وقد يكون من الواجب أن يتجه البحث إلى استخراج العناصر الثقافية التي يتولد عنها شعر الشعراء........ والمثل الذي أذكره هنا من قصيدة للشماخ في الحمار الوحشى، وهو بيته:

فظل بأعلى ذى العشيرة صائمًا ... عليه وقوف الفارسى المتوج

فقد يقال: إن الشاعر جعل الحمار في البيت كالفارسى المتوج، وهذا من صنع الاختراع المحض، ثم يغيب عن أذهاننا الربط بين الفارسى المتوج في البيت ووصفه "الأخدرى" التي شاع وصف الحمار بها في الشعر. والحقيقة أن بيت الشماخ إنما هو ثمرة للرحلة الطويلة التي سارتها هذه الكلمة "الأخدرى" في عقل الشماخ من حيث يدرى أو لا يدرى. فالأخدرى صفة من الأخدر. وفى التصور العربى أن "أخدر فحل كان لكسرى أردشير، فتوحش واجتمع بعانات فضرب فيها. فالمتولد منها يقال له " أخدرى "[18].

لابد إذًا من النظر في الشعر العربى في إطار الخلفية الثقافية التي لابد أن تتجه جهود الباحثين لإعادة بنائها من جديد، في ضوء ما عرف من نظريات الخطاب ومن أفكار أسلوبية مستحدثة.

الهوامش:

(1) Carter, P. & Simpson, P., Language, Discourse and Literature: An Introductory Reader in Discourse Stylistics, London: Unwin Hyman, 1989. P. 4.

(2) راجـع مـثلاً كتـابي نظريـة الروايـة، الفصـل الأول: نحـو الروايـة، الصفحات: 15-92.

(3) Green, K. & Lebihan, J., Critical Theory & Practice: A Course Book, London and New York, 1996, P. 3

(4) Fish, S., 'Affective Stylistics' in J. Tomkins (ed.), Reader Response Criticism, Baltimore: John Hopkins University Press, 1980. P. 72.

(5) راجع في هذا الكتاب: ما بعد الحداثة: نظرة في تاريخ المفهوم.

(6) Cameron,D.. Feminism and Linguistic Theory, Basingstoke: Macmillam, 1985, P. 11.

(7) Jakobson, R. 'Linguistics and Poetics in T.A. Sebeok, ed., Style in Language. Cambridge, 1960, P. 377.

(8) راجع فيما تقدم:

Wales, K., A Dictionary of Stylistics, London: Longman, 1989.

المواد الآتية:

Defamilianzation, Foregrounding, Poetic Language.

(9) Jakobson, R.. 'Linguistics and Poetics in T.A. Sebeok. ed., Style in Language, P. 358.

(10) Georgakopulou, A. & Goutsos, D., Discourse Analysis: An Introduction. Edinburgh University Press 1997, P. 43.

(11) Morris, C., Signs, Language, Behaviour, New York: George Brazilier, 1946.

(12) Fairclough. N., Language and Power, London: Longman,

1989, P. 95.

(13) Verdonk, P. & Weber , J. J., (eds)., Twentieth Century Fiction: from Text to Context, Routledge, 1995, PP. 1-2, 242-43

(14) Ibid, PP. 2-3.

(15) صفوة الأخبار ومنتقى الآثار، موسى الأسود، بيروت، مكتبة المنار، 1995، ص24.

(16) وهو ما تجده مفصلاً في كتابي " الرمز والفن " ص ص29-45.

(17) نفسه، ص 31.

(18) نفسه، ص ص 22-23.

الفصل السادس

وقفة مع التاريخانية الجديدة

لا يتوقف العقل الإنسانى عن الحركة. حين استنفدت البنيوية والنقد الجديد مشروعهما في التأكيد على استقلالية النص الأدبى، وأنه كيان منغلق على نفسه - أمره موكول إليه، فيه مقومات وجوده وإليه مبتداه ومنتهاه، وألقيا وراء ظهورهما بما دأب عليه النقد القديم قبلهما من النظر إلى الأدب على أنه تصوير للواقع وللتاريخ - حينئذ خرجت الكرة من ملعب النقد الشكلى إلى معسكر ناهض كان عليه أن يتلقفها ويظهر مهارات أخرى من النشاط العقلى الدءوب.

كانت الفكرة التاريخية القديمة - كما ظهرت في النقد الماركسى التقليدى - قد نُسخت وأطيح بها إلى غير رجعة: أن الأدب لا يعدو أن يكون وثيقة للأحداث الجارية - أن الواقع يمكن نقله إلى النصوص، كما ينقل المرء متاع بيته من مكان إلى مكان فلا يتأثر ولا يتغير: أنت تستطيع أن تنقل مجموعة من الكتب مثلا من بلد إلى بلد، فلا يختلف محتواها بتأثير هذا النقل. كذلك كانت النظرة إلى الأدب باعتباره نقلا لما في الطبيعة وتصويرًا لما هو جارٍ في الحياة.

لكن النقد الجديد أو الاتجاهات الشكلية - بوجه عام - كانت قد أبطلت هذه الفكرة تمامًا. ثم لم يعد في الإمكان أن يتبناها أحد بعد أن ظهر للفكر الحديث أن العقل الإنسانى له دور

فاعل على الدوام، فحتى التاريخ - حين نكتبه - مسألة ذاتية صرف: حين ندون تاريخ حقبة ما، فإننا نقوم بذلك وفى أذهاننا ثقافة سابقة وتحيزات أو أهواء ورؤى بعينها، سواء كنا على وعى بها أو على غير وعى. تلك أمور ليس في الإمكان أن ننفك عنها بحال من الأحوال. العقل الإنسانى لا يتعامل مع الأشياء وهو صفحة بيضاء – تاريخًا كانت هذه الأشياء أو غير تاريخ. ليس في الإمكان إذن أن توقفنا سجلات التاريخ على "الحقيقة"، أو تمدنا بصورة دقيقة لوقائع الماضى أو أفكار الناس ورؤاهم خلال حقبة ما.

ذلك ما تبين للفكر الإنسانى عبر مسيرته. لكن النقد الجديد وقد داخله العُجْب الشديد بفكرته أن الأدب منقطع تمامًا عن التاريخ وأنه كالكائن العضوى، ينظر إليه من داخله فحسب دون اعتبار لأمور أخرى خارج كيانه، تلقى الضربة النجلاء حين ظهر أن التاريخ هو نفسه نص من النصوص كالأدب – كلاهما مؤثر في صاحبه يتلقى منه ويرسل إليه، مثلما تفعل النصوص بعضها ببعض، دون أن يكون لأحدها محل أعلى من الآخر أو قدر أرفع منه: لم يعد ثمة مجال لتلك الهيراركية القديمة.

كان النقد الجديد – باعتباره منهجًا في فهم الأدب قد ساد النظرية الأدبية وتحليل النصوص خلال النصف الأول من القرن العشرين، إلى أن جاءت ردود الأفعال التي تحدت هذا النهج في فهم الأدب. وتمثلت هذه ردود الأفعال مع حقبة الستينيات في اتجاهات نقدية مختلفة كالتفكيك والماركسية والنسوية والتحليل النفسى الجديد على يد لاكان، والتاريخانية الجديدة. هذه المذاهب جميعًا كانت ردًّا على الاتجاه الشكلى في ادعائه أن المعنى أمر يرجع إلى النص وحده: أبرزت هذه الاتجاهات أن النص لا وجود له بمعزل عن القارئ.

أما التاريخانية الجديدة فقد وجهت اهتمامها إلى الظرف التاريخى الذي انبثق منه الأدب، باعتبار المشهد التاريخى مكونًا

أساسيًا من مكونات النص. هو بذاته نص وليس خلفية له كالخلفية المسرحية مثلا، كما كانت تنحو التاريخانية القديمة. بل المشهد التاريخى هو لحمة النص وسداه، وهو داخل في نسيجه على نحو غاية في التعقيد.

النهج الجديد في درس الأدب – هنا – يختلف اختلافًا جوهريًا عن النهج القديم في كونه يرى التاريخ غير منفصل عن رؤية المؤرخ. البعد الذاتى في التفسير لا مناص منه – كما تقدم، وليس في التاريخ ما يمكن أن يوصف بأنه "موضوعى": التفسير إنما يمر عبر جهاز المفاهيم والرؤى لدى المفسر – هذا الجهاز الذي لا يستقل عن اللحظة التاريخية لصاحبه.

المدونة التاريخانية والأدب، هما – في نظر التاريخانية الجديدة – لفظان مترادفان، وكلاهما خطاب سردي يتفاعل مع ظروفه التاريخية. العمل الأدبى شأنه شأن كل خطاب اجتماعى آخر في تفاعله مع الثقافة التي ينتمى إليها لإنتاج المعنى – وهنا نعود لتأكيد أنه لم يعد ثمة مجال للقول إن أحد ألوان الخطاب له المنزلة العليا أو الأفضلية على سواه، ولكنها جميعًا عناصر مكونة لا غنى عنها في تشكيل الثقافة والتشكل بها.

علينا – لكى نفهم النص الأدبى جيدًا – ألا نهمل سائر النصوص التي يشتمل عليها العصر، ومن بينها ذلك النسيج الاجتماعى الذي هو حينئذ واحد منها. النص الأدبى – عند التاريخانيين الجدد – ساحة كساحة القتال تتصارع فيها الأفكار والمؤسسات وكل أنماط السلوك والممارسات الاجتماعية. ولا يمكننا أن نقع له على معنى ما لم نجعل للتاريخ مكانًا بارزًا في العملية التفسيرية وما لم نتمعن في شبكات الخطاب المعقدة المتشابكة التي نقع عليها في كل من النص والسياق التاريخى.

إن النقد الذي يتبنى اتجاه التاريخانية الجديدة يحاول تفسير

النصوص في ضوء الظرف التاريخى وقضاياه الثقافية: لماذا لم يقتل هاملت – مثلا – كلوديوس وهو يصلى؟ يظهر تفسير ذلك في ضوء ألوان الجدل الدائرة حينئذ حول مسألة الروح وما تلقاه بعد الموت من عذاب تكفيرًا عن ذنوبها، وفى ضوء فكرة الخلاص المسيحية كذلك[1]، وهكذا.

وهنا تكون للمجازات والصور البلاغية في النص الثقافي أهمية خاصة، فهى المعترك الذي تتحرك منه أو تقمع فيه ما تمور به الثقافة من أزمات أو تتطلع إليه من آمال، أو ما هي مسكونة به من هواجس[2]. وهنا يتحتم على النقد أن يفض الغطاء عن القضايا والمخاوف وألوان الصراع التي ينطق بها النص أو يتحاشاها أو يريد التعامل معها.

وتستند التاريخانية الجديدة إلى جملة متماسكة من الأفكار والفروض التي خرج على الناس بها الفيلسوف الفرنسى ميشيل فوكوه الذي أنكر بالكلية وجود طبيعة إنسانية مركوزة في داخلنا – الأمر كله راجع إلى ما نتلقاه أو ننشأ فيه من أفكار. لا مصدر لليقين – عنده – خارج الفكر، ولا يوجد فَهْم له صفة العمومية في بنى البشر جميعًا – لا يوجد فَهْم يتجاوز التاريخ والمجتمع. بل يرى أن ذلك – أعنى القول بوجود طبيعة إنسانية مشتركة – أحد المفاهيم التي اخترعناها. وعملنا كباحثين حينئذ أن نسأل: كيف تحرك هذا المفهوم في العلوم المختلفة داخل المجتمع الغربى كمظهر للحركة الحية "للقوة": كيف كانت "القوة" تعمل عملها في هذا المجتمع من خلال هذا المفهوم. إنها – عنده – فكرة مخترعة كسائر الأفكار ليكون لها تأثيرها كوسيلة للسيطرة الاقتصادية والسياسية أو كسلاح ضد هذه السيطرة[3].

هكذا كانت المعرفة بجميع أنواعها – عند فوكوه – تتسرب كلية فيما نراه من ألوان الصدام، سواء كان صدامًا عابرًا من

أجل الهيمنة أو معارك كبرى كتلك التي شكلت عالمنا المعاصر. لا وجود للمعرفة خارج الصراعات، بل هي جزء من الخطر وهي في الوقت نفسه أداة لمحاربته. المعرفة لا تتخلع - البتة - عن جذورها الإمبيريقية تلك - لا تتخلع عن الحاجات الأولى التي انبعثت منها لتصبح تفكيرًا خالصًا لا يخضع إلا لحاجات العقل التأملي[4]. هكذا إذن يراها فوكوه اختراعًا لتلبية حاجات القوة، حتى وهي تخضع لتأملات العقل المجرد.

والتاريخ عند فوكوه غير ما كان يرى من سبقوه؛ فهو ليس سلسلة من الأحداث التي تمضي في خط مستقيم، ولها بداية ووسط فنهاية، ولا هو بالضرورة - حسب رأيه - متجه إلى غاية عبر سلسلة من الأسباب تأخذ بزمامها قوة غيبية أو مصيرية إلخ. وإنما هو علاقة معقدة لجملة واسعة من الخطاب تتفاعل معًا في حقبة تاريخية بعينها ولا يمضي تفاعلها فيما بينها على نحو عشوائي، ولكن وفقًا لمبدأ جامع يطلق عليه اسم الإبستيم.

هذا المبدأ أو الإبستيم يعني أن كل حقبة تاريخية تؤسس لنفسها إدراكاتها الخاصة للعالم أو ما تسميه هي "الحقيقة"[5]، كما تؤسس مقاييسها الخاصة لما هو مقبول أو غير مقبول من أنماط السلوك، وما هو خير وما هو شر. كما أنها تحدد من يكونون أهل الحل والعقد في الجماعة الذين يناط بهم وضع المعايير التي يحكم في ضوئها على القيم والسلوك أنها "مرضية" أو غير مرضية، ويقومون على حماية هذه المعايير ودوامها.

ولقد نقرأ اليوم قصائد المدح والهجاء في أدبنا العربي أو في غيره من الآداب، فلا نرتاح إليها ولا نوليها الأهمية التي كانت لها عند أصحابها ونتهمها بما اعتدنا أن نتهمها به من اتخاذها سبيلا للارتزاق والتكسب القائمين على التملق والمداهنة إلخ. ولكن الطريق الأوحد لتقدير هذه القصائد لا يكون إلا بالرجوع إلى

الثقافة التي تنعكس في هذه الأعمال الإبداعية التي نبتت منها، فنجيل فيها النظر. المنوط بالناقد الأدبي – حينئذ – أن يعيد بناء الحدود الاجتماعية الفاصلة التي لا يجوز لأحد في المجتمع أن يتخطاها فيعاقب بالهجاء أو الازدراء، والتي يكافأ من يحافظ عليها بالمدح والاحترام.

الثقافة – كما يقولون – تفرض زواجرها على أبنائها التي تكبح كل تمرد عليها؛ إذ هي جملة من المعتقدات ونهج من السيرة والسلوك من انتهجه حسنت بذلك سيرته – وفق ضوابط تلك الثقافة – وكوفئ إما بالمدح – من أبناء الثقافة – أو بإيماءة استحسان، أو بضربة لطيفة على الكتف، أو بترقية إلى منصب إلخ[6]. ومن سار على نهج مخالف – ولو كان نبيا من أنبياء الله – عاقبته تلك الثقافة. وهذا العقاب كذلك درجات تتسلسل من نظرات الازدراء إلى السخرية والتحقير أو الضحك، إلى المحاكمة القانونية، فالسجن إلخ.

للثقافة إذن ما أحب أن أطلق عليه "هريرها" تجاه من يخالفها أو ما يخالفها. والهرير – كما هو معروف في أدبنا القديم – النباح في إثر إنسان نكرهه أو – بالأحرى – تكرهه كلابنا أو في وجه إنسان لا نرحب به. قال بعض شعرائنا الأقدمين:

عذلتني فقلت لا تعذليني   قد أغادى المعذّل المخمورا

ذا صباح فلم أواف لديه   غير عذالة تهر هريرا

على أن الثقافة – وتلك إحدى الأفكار المدهشة عند التاريخانية الجديدة وأكثرها مدعاة للنظر والتأمل – لا تبسط سلطانها على أصحابها بتقرير القيود وما يجب اجتنابه، بل تحدد لهم كذلك الطرائق التي بها يتمردون على هذه القيود إذا أرادوا أن ينقلبوا عليها.

قلنا إن للثقافة هريرها، وفي ذلك تبرز فكرة الآخر المغاير،

وهي حيلة تلجأ إليها الثقافة المهيمنة أو السائدة لدعم نفسها وقيمها. فالازدراء والتسخيف لما يغايرها وتصويره على أنه الآخر المظلم الذي يهدد قيم الخير التي تدعيها، إنما هو سلاحها في تدعيم وجودها.

هكذا عززت الثقافات السائدة سلطانها في وجه كل دعوة جديدة باتهام صاحب الدعوة بالجنون والسحر - قديما - وبغير ذلك من ألوانٍ التعتيم التي مازالت دائرة في حياتنا. كان الاستشراق مثلاً من أدوات الاستعمار ووسائطه في بث خطابه الذي دأب عليه حين أقام تعارضًا ثنائيًّا بين الأبيض/ الأسود، والأوروبي/ الشرقي إلخ، فجعل العقل والاستنارة والشعور بالمسئولية في جانب الرجل الأبيض، وعكس ذلك تمامًا في الجانب المقابل. يتم تحديد أبناء الثقافة السائدة بعرضهم على النقيض - على الآخر الذي يجافى سلوكه العقل ولا يصلح أن يكون المنافس الذي يبارى صاحب الصفات الإيجابية جميعًا.

تلك هي الصورة التي كان يقدمها الأدب الأوروبي عن الشرق، فضلا عن الدراسات الأكاديمية المتمثلة في الاستشراق. الغير هو المغاير والنقيض الذي يُظْهِر قبحُه حُسْنَ الثقافة المهيمنة ويفرض سلطانها، على نحو ما ظهر في الدراسة التي قدمها عن الاستشراق إدوارد سعيد الذي استند على أفكار فوكوه.

إن الثقافة المهيمنة لا تلجأ إلى القوة وحدها لفرض سلطانها، بل تستعمل الإقناع كذلك سلاحًا يوجهه الآخر حينئذ ضد نفسه: تقنعه أنه الأدنى شأنًا وأن لصاحب الهيمنة استحقاقًا للسيادة نابعًا مما يتمتع به من صفات أو لاصطفاء الله له: حينما دخل المستعمر الإنجليزى - مثلا - أمريكا الشمالية غازيًا محتلا، وأراد أن يخضع لسطوته سكان هذه المناطق، لم يجعل القوة وحدها سبيله إلى ذلك، بل لجأ إلى إيهام هؤلاء أن قوته مستمدة من الخالق وأن

ما كان يسببه لهم الجدرى من ثقوب في الوجه – وهو المرض اللعين الذي استحضره معه إلى تلك البلاد – إنما هي بتأثير قذائف غير مرئية يرميهم بها إله الإنجليز[7]. كل ذلك ليكسر شوكتهم الروحية فيسلم له هؤلاء بالسيادة.

أصبحت النصوص إذن – استنادًا إلى أفكار فوكوه – مسرحًا للنزاع من أجل القوة والسيطرة وبسط النفوذ والسلطان. فكرة "القوة" هذه عند فوكوه – التي ترجع إلى الفيلسوف الألمانى نيتشه – تستبطن كل ألوان التجربة الإنسانية. إنها الحقيقة الأساسية للوجود الإنسانى، وهى الباعث الذي يقف وراء كل ألوان السلوك: السيطرة والرغبة في السيادة والتحكم، وهى التي تشرح هوس التاريخانية الجديدة بالتقسيمات الطبقية وبالنزعة إلى الاستعمار إلخ.

ولا تقتصر التاريخانية الجديدة على الأخذ من أفكار فوكوه، بل هي كذلك تستعير من نظريات الأنثروبولوجيا الثقافية وطرائقها عند جيرتز Clifford Geertz وتيرنر Victor Turner وغيرهما[8]. فهم كذلك يرون أن الثقافة جملة من ميكانزمات السيطرة – أى جملة من الخطط والوصايا والقواعد والتعليمات لضبط السلوك إلخ.

وقد انصب اهتمام نقاد التاريخانية الجديدة على عصر النهضة في أوروبا، وبصفة خاصة على الأعمال المسرحية للأديب الإنجليزى وليام شكسبير. ولعل ذلك كان راجعًا إلى ما تركه أحد أصحاب الاتجاه التاريخى، وهو تليارد Tillyard من أثر واسع بكتابه المشهور "صورة العالم في العصر الإليزابيثى"، وكان الكتاب في جملته دعوة لرؤية أدب عصر النهضة من منظور أوسع متصل *بالإطار الثقافى لذلك العصر*. كذلك كان لميشيل فوكوه أثره في ذلك، حيث كانت حقبة النهضة هي الحقبة التي تُمثِّل له تغيرات حاسمة في البنية الاجتماعية التي اتجهت إلى الرأسمالية الحديثة والهيمنة السياسية بصورها الحديثة كذلك.

هي إذن طبيعة العصر الإليزابيثي الانقلابية المشحونة بألوان الصراع التي اجتذبت التاريخانيين الجدد إليها، وبصفة خاصة لما شهدته من انبثاق الدولة الحديثة التي أرست شرعية النظام الملكي في أوروبا، وكذلك ظهور فكرة الفرد بالمفهوم الحديث - باعتباره كيانًا له استقلاله وذاتيته المكتملة[9]. وكانت هذه الفكرة بالطبع محل نزاع طويل ظهر أثره في أدب النهضة، مما جعله مصدرًا خصبًا للتاريخانيين الجدد لتلبية مطلبهم الأساسي في إظهار أن الأدب إنما يتشكل بفعل الأبنية الاجتماعية وألوان الخطاب الأيديولوجي.

هنالك قرأوا مسرحيات شكسبير على أنها متصلة اتصالا وثيقًا بنصوص أخرى مكتوبة أو هي منزرعة فيها، كقانون العقوبات مثلا في ذلك العصر، والوثائق الطبية وسجلات التوسع الاستعماري إلخ[10]. النقاد لا ينظرون حينئذ إلى ماكبث Mackbeth - لشكسبير - على أنها مجرد قصة عن الطموح المفرط، بل هي كذلك مستودع لأفكار حركة الإصلاح Reform في المسيحية، والقانون اليعقوبي لوراثة العرش، والطب في عصر النهضة إلخ[11].

كانت التاريخانية القديمة إذا تناولت نصًا من نصوص ذلك العصر، وليكن مسرحية الملك لير لشكسبير، جعلوا التاريخ خلفية للأدب: النص له الأهمية الأولى والتاريخ شارح ثانوي - ليس غير - لذلك النص الذي يعكس التاريخ عكسًا مباشرًا. يقول الدوق في المسرحية، وقد أخبروه بخيانة ابنه له وأنه يريد له الموت حتى يرث لقبه وأرضه: "أما الشمس فقد كسفت، وأما القمر فقد خسف.. وليس أمام الطبيعة إلا أن تندفع إلى ما يترتب على أفعالنا من عواقب، حيث لم يعد للحب أو الصداقة مكان، وحيث ينازع الأخ أخاه". هنا يعلق النقاد القدماء بقولهم: تلك هي نظرة العصر إلى العالم نطق بها النص على نحو صريح[12]. فالنص يصور عقيدة

الناس حينئذ في أن مظاهر الكون والحياة يتصل بعضها ببعض، فخسوف القمر والشمس نذير باختلال المنظومة الكونية بأسرها. وأفعال البشر وسلوكهم مؤثران في أفعال الطبيعة وسلوكها.

لكن التاريخانية الجديدة ترى التاريخ لونًا من ألوان الخطاب المختلفة – تراه طريقة من طرائق كثيرة لرؤية العالم. هناك الخطاب الاجتماعى، والخطاب السياسى إلخ، وكل ذلك لا يقل أهمية عن الخطاب الجمالى الاستاطيقى (النص الأدبى)، وكلها داخل في الاعتبار حين نأتى لتفسير ما أمامنا من نصوص ولا بد من فحصها جميعًا عن كثب لاتصالها فيما بينها اتصالا وثيقًا.

هذا، وترجع البدايات الأولى للتاريخانية الجديدة إلى أواخر السبعينيات من القرن العشرين (1979-1980) على يد جماعة من النقاد والباحثين منهم جرينبلات، ومونتروز وآخرون.

هؤلاء لا يمكن أن يقال عنهم إنهم يمثلون مدرسة في النقد أو إن لهم نظرية مشتركة[13]، وإنما يشتركون في جملة من الاهتمامات منها اتفاقهم في النظرة إلى المناهج التاريخية في تحليل الأدب التي سادت منذ أواسط القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين على أنها مجافية للصواب وبعيدة عن الصحة، وأنه كانت لهم صحيفتهم التي يعبرون فيها عن آرائهم، واسمها representations.

وأبرز هؤلاء ستيفان جرنبلات الذي ارتبط اسمه بهذا الاتجاه الذي نهض في الولايات المتحدة، وكان متخصصًا كذلك في عصر النهضة. ولد في كمبردج وحصل على شهاداته العلمية من جامعتي ييل وكمبردج.

وقد عاد جرنبلات فنبذ اسم التاريخانية الجديدة وآثر عليه اسم "البويطيقا الثقافية"[14]، حين تبين له أن عمله لا يصدق عليه اسم التاريخانية، وخاصة بعد المقالة التي كتبتها كارولين بورتر تحت عنوان "هل نحن تاريخيون بعد"[15].

يقترح جرنبلات جملة من الأسئلة يجب على صاحب التحليل أن يضعها نصب عينيه حين يأتى لتناول قطعة من الأدب يفترض أنها تعمل على استنهاض ما أسماه قدرة الثقافة على الأخذ والعطاء exchange أى على إحلال قيم ثقافية جديدة فيها. وهذه الأسئلة يراها الناقد أدوات لاستكشاف النصوص، وهي: ما الذي يتجه هذا العمل الأدبى إلى دعمه وتعزيزه من أنماط السلوك والممارسة. وما هي الأسباب التي تكمن وراء إعجاب القراء في حقبة بعينها بنص من النصوص وانسياقهم له. ثم هل ثمة تباين بين القيم التي أدين بها وأنا أتناول النص وتلك القيم التي يتضمنها ذلك النص، وإلى من تتجه القيود والكوابح التي يتضمنها النص على نحو صريح أو غير صريح. أو بعبارة أخرى إذا كان النص من شأنه أن يكبح حرية تفكير ما أو حركة فكرية ما، فمن هذا الذي يتجه إليه النص لكبح حريته. كذلك ينبغى البحث عن الأبنية الاجتماعية الكبرى التي يمكن أن تكون مرتبطة بها تلك الصور التي نعثر عليها داخل العمل الأدبى من المدح لسلوك اجتماعى بعينه أو ذمه في النص.

فإذا تم لصاحب التحليل استكشاف النص من خلال هذه الأسئلة، أمكنه حينئذ أن يتبين كيف استطاع هذا النص أن يتشرب المكونات المختلفة التي تتشكل منها الثقافة. ويمكن للأدب إذا تمكن من الإمساك بهذه المكونات معًا ومعرفة العلاقات التي تربطها بعضها ببعض أن يكون تمثيلا قويًا لحركة النمو داخل المجتمع.

إن القارئ يمكنه إذا استطاع أن ينعم النظر في المكونات المختلفة للثقافة، أن يحدد كيف أسهم كل مكون منها في نمو هذه الثقافة وتغييرها[16]. ولا يمكن أن يتحقق ذلك إلا إذا اتجه التحليل إلى إعادة بناء الثقافة في تعقداتها.

الثقافة – إذن – ليست نظامًا متجمدًا من القيم، بل إن فيها جانبًا آخر يتصل بقابليتها للتحول – جانبًا من المرونة التي تسمح بتقبل قيم جديدة، وهو ما يتيح لها أن تتغير عبر فترة من الزمن. الثقافة لا تصمد إلا إن كانت قادرة على تلبية حاجة المجتمع إلى الانفتاح لما هو جديد، بل والتشجيع عليه.

على أن هذه القابلية للتغير ليست مسألة عشوائية، بل تخضع لما أشرنا إليه عند جرنبلات من "الأخذ والعطاء" أو التبادل في السلع والأفكار والمواقف إلخ. وهكذا يعمل المجتمع من خلال الضوابط الثقافية أو الزواجر والقيود على حفظ ثقافته، لكنه من خلال المرونة الثقافية يتحرك نحو تعديل ذاته.

النص الأدبى يعكس الأمرين معًا: القيود التي تعمل على ألا يخالف أفراد المجتمع قيمه الثقافية، وتبادل القيم الثقافية الذي يمد حركية المجتمع بالحياة. كبار الأدباء هم القادرون على الأخذ بزمام الشفرتين الثقافيتين معًا. هؤلاء – على ما يقول جرنبلات – أساتذة متخصصون فيما سماه التبادل الثقافى أو إحلال قيم ثقافية جديدة، فنصوصهم تلتقط ما يظهر في المجتمع من انقسامات متعددة من شأنها أن تسهم في تفعيل هذا التبادل، فضلا عما تنطوى عليه من قيود تفرضها الثقافة[17]. المجتمع حينئذ محكوم بتلك النصوص التي تعمل على تغييره، وهى في الوقت نفسه محكومة بثقافة ذلك المجتمع من حيث إنها الناطق باسم هذه الثقافة.

العمل الأدبى إذن يعمل على أمرين معًا تأكيد القيم الثقافية السائدة ومناهضتها في الوقت نفسه[18]. وبهذا يتسنى للنقد التاريخى أن يحلل ألوان الخطاب المختلفة في سيولتها الدائمة من حيث هي أمور نسبية متغيرة لا تدوم على حال.

إن التاريخانية الجديدة تتجنب التعميمات الكاسحة التي وقعت فيها التاريخانية القديمة حين نظرت إلى كل حقبة تاريخية على أن

لها وجهة نظر سياسية موحدة[19]. وهى تقتفى التفاصيل التي تبدو تافهة وكثيرًا ما أهملها المؤرخون ونقاد الأدب، وترى أن التوقف عند هذه التفاصيل سيظهرنا على العلاقات المعقدة بين ألوان الخطاب المختلفة، وكيف أنها تتفاعل فيما بينها لتشكل الثقافة وتتشكل بها كذلك.

نجيب محفوظ "الأصداء" والمعنى التاريخى:

سنعرض في الصفحات التالية لبعض الأعمال الأدبية التي يمكن أن تتحدى القراءة التاريخية، وهى "أصداء السيرة الذاتية" للكاتب الكبير نجيب محفوظ، لنتبين كيف نبتت من تربة الثقافة المصرية التي لا يمكن فصلها عنها، على الرغم مما تغرى به من قراءات "مثالية" منقطعة عن الثقافة التي تولدت فيها.

يتصفح نجيب محفوظ معجم "الموت"، وفيه النادرة والفكرة والكلمة المأثورة إلخ، ويتناول مفرداته في ضوء الثقافة المصرية – أو بعبارة أدق: تتناول الثقافة المصرية مفردات الموت عبر نجيب؛ إذ الراوي – في الأصداء – ليس شخصًا له وجوده المستقل المتفرد، ولكنه نتاج النظام الاجتماعي. هو اختراع يأتي به النظام الثقافي السائد كصورة مثالية تتطلبها حاجة هذا النظام للمحافظة على وجوده في حقبة ما. ربما امتدت هذه الحقبة في تاريخ الثقافة المصرية أمدًا بعيدًا.

ونبدأ بمقطوعة "السؤال": تظهر صورة الجنازة وحولها جمهور المشيعين في صورة أخرى مغايرة ولكنها مشابهة، قائمة على فكرة الحشد من الناس الذين يجتمعون في قافلة وأمامهم عازف الناى وقارعو الطبول. هذا يبدو كأنه مهرجان احتفالي، وهو في حقيقة الأمر تمويه لصورة الجنازة التي تمضى في صمت وحداد. تبدو مقطوعة السؤال برمتها كأنها تشبيه – إذا استعملنا مفردات

البلاغة، أو على الأدق استعارة، حيث يختفي المشبه ويبرز المشبه به، وتأتي مرشحات الاستعارة – عزيف الناى ودق الطبول إمعانًا في التمويه.

"راحت القافلة تخوض الصحراء، يقودها عزيف الناى، ودق الطبول، والصمت. وخطر لي أن أتساءل عن الموضع الذي يحب صاحب القافلة أن يسير فيه.

سمعنى جار فقال:

- في مقدمة القافلة كما يليق بمقامه ولكن ماذا دعاك للسؤال؟

وإذا بجار آخر يقول:

- بل لعله في المؤخرة ليراقب كل حركة، ماذا يهمك من ذلك؟ ولم أجد ما أجيب به. وظننت أن الأمر انتهى، وأننى سأعرف الجواب عند انتهاء الرحلة.

ولكننى وجدت الرءوس تتقارب، والأعين تسترق النظر إلى، والريبة تتفشى في الجميع. رباه كيف أقنعهم بأننى لم أقصد سوءا، وأننى لا أقل عن أى منهم ولاء للرجل؟

ودنا منى رجل صارم الوجه وقال لى:

- اترك القافلة ودعنا في سلام.

ولم أر بدًا من الخروج لأجد نفسى في خلاء مطبق وكرب مقيم.

تلك هي مقطوعة السؤال (ص67) التي تخفى وراءها نصًا آخر من صميم الثقافة المصرية منطويًا هو نفسه على "السؤال"، ومتضمنًا وصية أساسية من "الوصايا العشر" للثقافة المصرية: لا تكن في النعش. ذلك النص يبدو كأنه نادرة تمر مرورًا عابرًا لا يتجاوز حدود التلهية، ولكنه يقتحم نص الأصداء كهم ثقافى أصيل: "جحا" المهرج الذي يبدو أنه لحظة من لحظات التخفف من الاكتراث والمبالاة وانشغال الفكر، تظهر قسماته في مقطوعة الأصداء وعليها علامات الكرب والاكتراث الشديد: "سئل أيهما

أفضل؟ المسير خلف الجنازة، أو المسير أمامها؟ فقال: لا تكن في النعش، وسر حيث تشاء"[20].

هذا هو النص الذي يستبطن مقطوعة الأصداء، وهذا هو السؤال الذي تتشغل به المقطوعة. لكن السؤال الذي يبدو ظاهره – في الأصداء – بريئًا، أثار وساوس غامضة في النفوس، وأيقظ المعنى الكامن الذي يُمَوَّه عليه بالناى والطبول. ولذلك أُمِر صاحب السؤال بالانسحاب من المشهد رغبة في طى السؤال نفسه وإخفائه والانضواء تحت الوصية التي تقول بها الثقافة كمصدر أساس لديمومتها.

هذا المشهد نفسه ألقى بظلاله الكثيفة على مقطوعة أخرى في الأصداء عنوانها "المعركة" (ص 42)، حيث يتحرك مشهد الزحام حول راقصة وزمار إلى مشهد زحام حول جنازة وهرولة الجميع نحو القبر.

وحتى عندما يصور الراوى – في الأصداء – فراقه للدنيا، يسير أمام جنازته ولا يكون في النعش: "رايت جنازتى تسير وأنا في مقدمها أسير حاملا كأسًا كبيرة مترعة برحيق الحياة" (مقطوعة همسة عند الفجر ص 36).

هى ثقافة التشبث بالحياة: "أسير حاملا كأسًا كبيرة مترعة برحيق الحياة"، تقول لك: احرص عليها تحت أى شرط من الشروط، وتحت أى ظرف. في مقابل ثقافة أخرى يمكن أن تقول لك: احرص على الموت توهب لك الحياة، تأتى ثقافة "العيش" لتقول لك احرص عليه ولو جردت من كل ما تملك في الدنيا. ولذلك يظهر قاطع الطريق الذي يناط به تهديد الحياة في هيئة من يتلقى دروس تلك الثقافة فيقدر الحياة تقديرًا جديدًا:

> اجبرتنى ظروف الحياة يومًا لأكون قاطع طريق، وبدأت أولى ممارساتى في ليلة مظلمة فانقضضت على عابر سبيل.
>
> وارتعب الرجل بشدة شارفت به الموت وهتف برجاء حار:

- خذ جميع ما أملك حلالا لك، ولكن لا تمس حياتي بسوء. ومنذ تلك اللحظة وأنا أحوم بروحي حول سر الحياة!

الحكمة الثمينة التي يركز عليها خطاب الأصداء أنه بينما لا تساوى الدنيا شيئًا – أي جميع ما يمتلكه المرء فيها لا قيمة له، فإن الحياة هي كل شيء. ولا ينبغي أن نخلط بين الاثنين. الحياة قيمتها أعلى من كل ما يمكن أن تحويه الدنيا. وهذه هي المفارقة: هي أغلى من الدنيا ومن الامتلاك والأخذ من القوة بنصيب أو المشاركة في خطاب القوة. ولذلك تتوارى قضية العدل الاجتماعى، كما سنأتى إليه في موضعه.

فى مقطوعة بعنوان "المليم" يقول الكاتب (ص 24): "وجدت نفسى طفلا حائرًا في الطريق، في يدى مليم، ولكنى نسيت تمامًا ما كلفتنى أمى بشرائه حاولت أن أتذكر ففشلت، ولكن كان من المؤكد أن ما خرجت لشرائه لا يساوى أكثر من مليم". هي ترجمة لجملة واسعة الانتشار كثيرًا ما نتداولها بيننا: "ما تساويش مليم". وفى مقطوعة أخرى يقول الراوى على لسان شيخ عجوز: "إنها لا تساوى شيئًا" (ص 29) هي إذًا مفردة أخرى من مفردات الثقافة المصرية الشائعة.

ونعود إلى ما كنا فيه. "لا تكن في النعش" وصية من يخالفها فشأنه يومئذ شأن من يخالف الأيديولوجيا المضمرة في باطن الثقافة إذ يتجافى عن قواعد السلوك فيها، يكون جديرًا بالنبذ والإقصاء. وهذه دلالة "الهجر" في المقطوعة المسماة بهذا الاسم:

"لم أشعر بأنه مات حقًا إلا في مأتمه. شغلت المقاعد بالمعزين، وتتابعت تلاوة القرآن. وانهمك كل متجاورين في حديث، فذكرت حوادث لا حصر لها، إلا الراحل فلم يذكره أحد. حقًا لقد غادرت الدنيا أيها العزيز، كما أنها قد غادرتك" (ص 37).

هنا يبدو كأن الموت ذنب أو كأنه عار، كفيل أن يزاح صاحبه عن المشهد برمته وجدير بأن تسلب منه الحياة: "مات حقًا".

هذا الهاجس الثقافى قديم في أعمال محفوظ. "عمر" البطل الذي نراه في "الشحاذ" ينهمك في غرامياته، يقول إنه يدفع عن نفسه الموت، وحين تعيره زوجته بها – أعني بعلاقاته الغرامية - وتدعوه إلى الخجل وهو الذي اكتهل وصارت بناته في سن الزواج، يرد قائلاً: - قبول الموت أدعى إلى الخجل.

هو إذن وسواس ظل لا يغادر عقل نجيب. والأصح أن نقول: هو من وساوس ثقافة الوادى الطيب الذي تزدهر الحياة والاخضرار على ضفتيه.

الثقافة التي جعلت الخبز أو لقمة العيش أغلى من الحرية وجعلته مرادفًا للحياة حين أطلقت عليه اسمها "العيش"، واختزلت نعم الدنيا جميعًا في شيء واحد، في هذا "العيش" حين سمته "النعمة". هنا تظهر علاقة المجاز المرسل – إذا تحدثنا بلغة البلاغة القديمة – في جعل الكل (النعم قاطبة) يختزل في الجزء (النعمة التي هي لقمة العيش). وفى العامية المصرية ترانا نحلف بالنعمة وهى لقمة العيش. وهذا هو المعنى الذي يمكن أن نقرأ عليه مقطوعة "مأوى النعمة":

"ما أجمل العصفور في طيرانه وشدوه. مرة في سكرة من النشوة هتفت: يا ليتني خلقت عصفورا. وإذا بي أنقلب عصفوراً يحلق ويشدو ويثب من غصن إلى غصن.. .. منذ قديم وأنا أغبط العصافير على تحليقها ورؤيتها لجمال حبيبتي الذي لا يبلغه الهائمون فوق الأرض.. .. وجعلت أخطف النظرات المحترقة بالأشواق وهى تتهادى في أعماق البيت. ويوما رأيت فوق سور السطح طبقا مملوءًا بالقرطم، فتحلب ريقي، ونسيت الحذر، وطرت نحو الطبق، وحطلطت عليه، ورحت التقم بمنقاري الحب بنهم وسرور. وإذا بيد تقبض على بحنان وصوت عذب يقول: أخيرًا وقعت. وأودعتني القفص. وقد بث مسها في كياني سكرة لا تجيء إلا من خمر الفراديس. وكلما فاض كاس حظي بالسعادة، اقبلت بحسنها الدرّى لترنو إليّ وتقدم لى الماء والغذاء. وها أنا يغمرني جنون السرور

والفرح. وفى أوقات الفراغ أتطلع إلى جماعات العصافير فوق الشجرة سعيدة بين الشدو والطيران، ولكن لا شدوها ولا طيرانها بشيء يذكر إلى جانب قرب الحبيب، (ص 73).

ساكن القفص هنا أشبه بنزيل المصحة أو السجن، يتم إقصاؤه لصالح مؤسسات التحكم التي هو أحد نزلائها. الحبيب هو السجان الذي يقدم المأوى والغذاء. والحب لا يرتبط بالحرية بل لقمة العيش. وهكذا يتم إقصاء الوجه الروحى للحب لصالح استمرار الحياة. الحب بهذا المعنى هو الخصم الأقوى للموت (الخصم القوى ص103، أنا الحب ص104)، فهو مصدر النعمة، وساعة فيه تكفر عن سيئات رياح العمر كله" (ص109).

رياح العمر هي رياح التغيير وتهديد الاستقرار. في ثقافة العيش الاستقرار معنى أساس؛ فهى ثقافة الاستقرار في مقابل ثقافة المغامرة. وقد قدمت الأصداء دليلا بليغًا على ذلك في مقطوعة المرشد والبائعة، حيث يتخلى الراوى عن المغامرة التي يمثلها المرشد الأعمى لصالح بائعة الخبز التي هي ضمان الاستقرار ومصدر الإمداد بالغذاء وضامن متابعة مسيرة الراوى إلى النجاح، والوجه البراجماتى لفلسفة التنوير في مقابل المرشد الأعمى الذي لا يكفل السير معه ضمانًا بشيء. (راجع ص58 من الأصداء).

تجلت ثقافة الاستقرار في الأصداء على نحو صريح في أكثر من مقطوعة، لعل أبرزها "قطار المفاجآت" (ص18)، حيث اختار الراوى – ضمنًا – ما تنحاز إليه ثقافة الاستقرار "ما هو مضمون"، وتجافى عن قطار المغامرة.

وعلى الرغم من أن الحياة تظهر في بعض تعريفاتها – في خطاب الأصداء – على أنها حركة: **"جاءنى قوم وقالوا إنهم قرروا التوقف حتى يعرفوا معنى الحياة، فقلت لهم: تحركوا دون إبطاء، فالمعنى كامن في الحركة"** (مقطوعة الحركة ص111)، فهى ليست الحركة

التي تعنى التغيير، ولكنها التوقف عن التوقف لفهم معنى الحياة - التوقف عن التفكير والإسراع بدلا من ذلك إلى الارتماء في تيار الممارسة والانغماس فيها. أما الحركة التي تعنى التغيير واتجاه التيار اتجاهًا مختلفًا عن مساره، فهى ضارة بالاستقرار:

"قال برجاء حار:

- جئتك لأنك ملاذى الأول والأخير.

فقال العجوز باسمًا:

- هذا يعنى أنك تحمل رجاء جديدًا.

- تقرر نقلى من المحافظة في الحركة القادمة.

- ....

- النقل الآن ضار بى وبأسرتى.

- ....

فقال بحسرة:

- يا لها من تجربة قاسية!

- لم لم تهيئ نفسك لها وانت تعلم أنها مصير لا مفر منه. (الحركة القادمة ص 7).

وفى القطعة ظلال من ذكر الموت الذي لا يتقدم ميعاده ولا يتأخر، كما في هذه المقطوعة أو الذي "لا يخلف الميعاد"، كما في مقطوعة "العاصفة"، وهنا الحركة والثبات عنصران متضاريان.

للحركة إذن معنيان مختلفان، وهى أمر غير مرغوب فيه حين يكون معناها النقل أو التغيير، فهو ضار على مستوى الفرد وعلى مستوى الأسرة. وذكر الأسرة هنا راجع لكونها رمز الاستقرار - هذا الهم الأصيل من هموم الثقافة المصرية، كما يظهر بقوة في خطاب الأصداء. ونمثل هنا بمقطوعة الزيارة الأخيرة، حيث ألهت الأسرة وتربية الأولاد "عبد الله" عن المطالب الروحية الأساسية

الواجبة تجاه "عبد الدايم". والتسمية هنا مفتاح أساس؛ "فعبد الله" تشير إلى الكائن الإنساني بوجه عام (راجع مثلاً مقطوعة العزلة ص 89) – هذا الكائن الذي تحفه حقيقة أساسية هي حقيقة الفناء والذهاب "إلى غير رجعة"، في مقابل الدوام والبقاء: "عبد الدايم" الذي يرجع إليه الآخر الفاني تائبًا طالبًا العفو – في آخر أيامه، والذي يفتح أبواب الرزق للوافدين إلى المدينة التي ربما كانت رمزًا إلى الدنيا.

وتشير مقطوعة "العقاب" في عنوانها إلى الانتحار بوصفه عقابًا قد وقع بالفعل، وليس عقابًا محتملا، كأن هذا الالتزام بالأسرة كان على حساب التضحية بالذات – هذا الجانب من الكائن الثقافي الذي تمت التضحية به في أول الطريق، وهو مع ذلك كالتوأم أو القرين الملازم الذي تنشق الأرض عنه في لحظة محتومة:

"رآه ماثلا أمامه كالقدر.. ..

- اتفقنا على أن نفترق إلى الأبد.

فقال الزائر بهدوء:

- للضرورة أحكام..

- كنا شريكين فما يصيبني يصيبك.

فقال الزائر:

- عند اليأس أقول عليّ وعلى أعدائي..

أسرته ما يهمه حتى إذا كان الانتحار هو الحل" (ص 19).

وهو عنصر متكرر يشير إلى فكرة الانسلاخ عن الذات التي يتم التضحية بها من أجل التواؤم مع ثقافة المجتمع. ليس الانتحار إذن عقابًا ينتظره، ولكنه كان بالفعل في حقبة سالفة ترجع إلى دخول المرء الثقافة، وأعني دخوله ثقافة مجتمعه، وهو الذي تؤرخ له الأصداء بدخول الراوي إلى فضاء جديد أو عالم جديد هو فضاء

المرض الذي انقلب على إثره شخصًا آخر:

"في صباي مرضت مرضًا لازمني بضعة أشهر. تغير الجو من حولي بصورة مذهلة وتغيرت المعاملة. ولت دنيا الإرهاب، وتلقتني أحضان الرعاية والحنان. أمي لا تفارقني وأبى يمر عليّ في الذهاب والإياب، وإخوتي يقبلون بالهدايا. لا زجر ولا تعيير بالسقوط في الامتحانات.

ولما تماثلت للشفاء خفت أشد الخوف الرجوع إلى الجحيم. عند ذاك خلق بين جوانحي شخص جديد. صممت على الاحتفاظ بجو الحنان والكرامة. إذا كان الاجتهاد مفتاح السعادة فلأجتهد مهما كلفني ذلك من عناء. وجعلت أثب من نجاح إلى نجاح، وأصبح الجميع أصدقائي وأحبائي. هيهات أن يفوز مرض بجميل الذكر مثل مرضى". (دين قديم ص 6).

التواؤم مع الثقافة السائدة يعنى النجاح. وفى شفرة هذه الثقافة أن "المرض مُرْض"، أى أن العجز الذي ألزمه الفراش، فترك ذلك أثره على الأسرة بأسرها التي هي مجتمعه ومنبع ثقافته الأول، كان باعثًا على الرضا: "مُرْضِيًا"، وكان عقباه الوثوب من نجاح إلى نجاح. العجز دليل واضح على الإقرار وترك المخالفة. والإقرار هو بعينه سبيل الاستقرار: أقرهم على أوضاعهم فأقروه وفتحت له الأبواب وأعطى "مفتاح السعادة".

بوسعنا أن نرجع هنا إلى فكرة السيد والعبد التي قال بها هيجل وطورها التحليل النفسي الحديث على يدى "لا كان". في ديالكتيك السيد والعبد نحن أمام صراع أو نزال من أجل حيازة القوة والتقدير ومن ثم الاعتراف يدخل فيه الطرفان كلاهما. ولا يمكن أن يكون نزالا حقيقيًا إلا إذا كان صراع حياة أو موت، لأنه لا يمكن لأى من طرفى الصراع أن يظهر أنه آدمى حقًا إلا إذا قامر بحياته نفسها – أى بوجوده الفيزيائى أو الحيوانى في سبيل هذا الاعتراف.. إنه اعتراف بالآدمية – اعتراف بخروج المرء عن أن

يكون حيوانًا. وكما يقول كوجيف أستاذ لاكان:

"كل رغبات الحيوان هي في التحليل الأخير من أجل حفظ حياته. ولذلك كان على الرغبة الإنسانية أن تتجاوز هذه الرغبة في حفظ الحياة.. والإنسان سيقبل على المخاطرة بحياته البيولوجية ليشبع رغبته غير البيولوجية. ويقول هيجل: إن الكائن الذي ليس بمقدوره أن يضع حياته رهن الخطر في سبيل تحقيق أهداف ليست عضوية ملحة، أي الكائن الذي لا يستطيع المخاطرة بحياته في نزال من أجل التقدير أو الاعتراف فحسب ليس كائنًا إنسانيًا عن حق".

لا بد إذن في ديالكتيك السيد والعبد من الدخول في صراع الموت. لكن لا يمتد هذا الصراع في الواقع ليبلغ حد الموت، لأن كلا من الطرفين المتصارعين يحتاج إلى الآخر حيًا ليعترف له بالسيادة. هنالك تتوقف رغبة أحدهما في الاعتراف به مسلمًا للآخر بهذا الحق مقرًا له بالعبودية في سبيل أن يبقى على حياته، ومرجئًا في الوقت نفسه رغبته.

والمجتمع الإنساني عند هيجل قائم على هذا، فهو لا ينهض إلا على قبول جماعة منه العبودية بدلا من الموت، فمن المستحيل أن يوجد مجتمع كله من السادة[21].

علينا أن نتكيف مع هذه الفكرة لنفهم كيف ينصاع المرء لثقافة المجتمع الذي يحيا فيه. الإقرار للسيد هو ضامن النجاح، ولكنه في الوقت نفسه مقترن بالموت إذا عرفنا أن الدخول إلى العالم الاجتماعي لا يتم إلا بتضحية جسيمة – إلا بالاغتراب.. إلا بالانشقاق عن الذات. هذا حادث في الأصداء على مستويين: مستوى لا شعوري يتحدث عنه التحليل النفسي عمومًا، ومستوى آخر هو مستوى الشعور الذي هو توغل جديد في الحالة وانغماس فيها عن عمد واختيار – وهو ما نراه في الأصداء. هو انسلاخ بالكلية عن الطفولة: "عند ذاك خلق بين جوانحي شخص جديد".

مات شخص أو حكم عليه بالإعدام وتولد شخص جديد. وهذا ما قررته الأصداء في بعض مقطوعاتها على نحو صريح، فجعلت صوت الثقافة قاضيًا وما يخالفه في موضع الاتهام:

"كان الشبه العجيب بين القاضى والمتهم ملفتًا لأنظار النساء والرجال الذين صحبوا جارتهم أم المتهم إلى المحكمة. وتذكر أناس منهم بكرى المرأة الذي فقدته في زحام المولد. ولكن أحدًا لم يربط بحال بين الولد التائه والقاضى، وقالت امرأة همسًا:

- القاضى ابن ناس، أما الولد المفقود فلا يقع إلا في أيدى أولاد الحرام.

وكانت الأم قد نسيت بكريها تمامًا، ولم تعد تفكر إلا في ابنها القابع في القفص. حتى نطق القاضى بالحكم الرهيب. وعند ذاك دوى الصوات في قاعة الجلسة. (الشبيه ص 70).

هذا الاغتراب يتردد صداه في الأصداء على نحو دائم. وفى مقطوعة شعرية تحمل عنوانًا يتأكد به هذا التشقق يقول الكاتب:

ومن أمارات خيبتى أننى فرحت بالفراق

وعلى مدى طريقى الطويل لم يفارقنى الندم

وحتى اليوم يرمقنى هيكلها العظمى ساخرا

(هيهات ص 37)

وهذا الاغتراب كذلك هو الذي آذن بظهور عبد ربه التائه – حامل القيم الثقافية وصوتها الذي يصدع بوصاياها: "كان أول ظهور الشيخ عبد ربه في حينا حين سمع وهو ينادى: "ولد تائه يا أولاد الحلال". ولما سئل عن أوصاف الولد المفقود قال: - فقدته منذ أكثر من سبعين عامًا فغابت عنى جميع أوصافه، فعرف بعبد ربه التائه". (عبد ربه التائه ص 74).

الشكوى التي تضج بها السيرة الذاتية أن الراوى فيها لم يكن نفسه بحال. أن تكون نفسك معناه أن تشارك في خطاب القوة.

لكن الشيخ التائه عاش في "بوتقة الهجران" منذ انفصلت عنه الذات – يوم قرر أن يحيا في مرضاة من حوله.. يوم سرى إلى وجدانه أن المرض مرض. أولاد الحلال الذين يبحث عندهم، هم أنفسهم الذين سرقوا الولد. وهذه الجملة التي كثيرًا ما تتردد في زوايا الحارات وانعطافات الشوارع المصرية "عيل تايه يا ولاد الحلال" تنادى أبناء الجماعة وتهيب بالصفة "أولاد الحلال" لاسترداده، جملة متوطنة في ثقافة الراوى. الحلال في مقابل الحرام: هم أبناء شرعيون، وهو كذلك ابن شرعى، والشرعية هي صفة الثقافة عمومًا، بل هي التي تضفى الشرعية وتضفى القانون وتحدد ما يجوز وما لا يجب. هو "عيل ابن حلال"، على ما هو مضمر في العبارة، فهو إذن أحد أبناء هذه الثقافة – على ما تومئ به العبارة.

خطاب السيرة كثيرًا ما يشى باختلافه عن خطاب المجتمع الذي يتواطأ فيه المنادِى (بالكسر) والمنادَى (بالفتح) على وحدة الانتماء، بينما هو يحمل علامات التصدع والانشقاق. هذا الولد هو الذي حمل صيحة الثورية والتمرد على مؤسسات المجتمع الثقافية حين ذهب ذات صباح إلى مدرسته الأولية في عينه كآبة وفى قلبه حنين للفوضى، فوجد المدرسة مغلقة بسبب المظاهرات فدعا للثورة أن تدوم إلى الأبد. (دعاء ص 5).

الاغتراب – تلك الحكمة المحمولة على جناحى التذكر والنسيان (راجع مقطوعة رسالة ص 12) له في معجم الأضداد لفظ آخر: "الهجران". وتلك هي الوصية الكبرى الثانية من "الوصايا العشر" للثقافة المصرية. ثقافة الاستقرار تنظر بارتياب إلى كل شيء يشير إلى الحركة والتغير. الهجر هو الوصية المطروحة في مواجهة كل شيء يشى بالتغيير. الظواهر الطبيعية التي تطلع في أفق الأضداد ومنها العاصفة وخسوف القمر وكذلك الموت، كلها اختراعات أتى بها النص رمزًا لتهديد الاستقرار. لدينا في مقطوعة

"الغوص في الماء" كارثة طبيعية اخترعتها الأصداء لكى تومئ بها إلى تهديد النظام الاجتماعى إلى الحد الذي تتقطع فيه الخيوط بين البشر وواقعهم المادى: **"شهد ذات ليلة خسوف القمر. وتلقى من تماسته المتوارية خلف الغلالة المظلمة كآبة قطعت ما بينه وبين الأشياء. لم يعد يأنس لشيء واحتار الأطباء فيه. ونصح بالهجرة إلى مكان ناء لتغيير المنظر والمخبر. ذهب يائسًا يتجول على شاطئ البحر. وعلى بعد رأى شمسية تستكين فيها امرأة شبه عارية غاية في الجمال والسكينة... وشعر بأنها ترحب به دون كلمة أو حركة فاستخفه الطرب. وقامت متوجهة نحو الماء فتجرد من ثيابه وتبعها" (الغوص في الماء ص 33).**

خسوف القمر أو المحاق ظاهرة طبيعية تعكر على السائد المألوف من طلوع القمر كل ليلة. والحسناء التي تظهر في النص ويكثر ظهورها في الأصداء هي الاستجابة المباشرة التي تطرحها الأصداء لسلوك الهجر الذي توصى به الثقافة، كفعل الشرط وجوابه إذا لجأنا إلى مصطلحات نحوية: الهجرة شرط ضرورى لحيازة الحسناء. وهذا ما يطالعنا أيضًا في مقطوعة "من التاريخ"، حيث تظهر الحسناء كعقبى للهجرة: **"قيل إنه هاجر أو هرب.. عند منتصف الليل رأى رأس امرأة ينبثق من الماء.. وجد نفسه أمام جمال لم يشهد له مثيلاً من قبل.. .. ..» (من التاريخ ص 16).**

الهجر يرتبط بكل الظواهر الطبيعية التي تشير إلى معنى واحد: تهديد الوضعية الاجتماعية المستقرة. وكما ارتبط بخسوف القمر، ارتبط كذلك بالموت الذي هو الظاهرة الطبيعية الأكثر إقلاقًا، في تهديدها استقرار الوضعية الراهنة واستمرارها. ولذلك ظهر الهجر كوصية مدفونة في أعماق الثقافة في مقطوعة "الهجر" التي تقدمت. الهجر أو تجنب الميت شفرة غير معلنة يتداولها المخاطبون في المقطوعة الذين اجتمعوا للعزاء.

هذا هو أيضًا معنى الهجران في مقطوعة "القبر الذهبى" التي

وردت في الأصداء مرتين: مرة على لسان صوت الثقافة الناطق بحكمتها، الشيخ عبد ربه، ومرة على لسان الراوى الضحية الذي عانى الخصاء الضرورى للدخول في الثقافة والانصياع لها:

"رأيت في المنام قبرًا ذهبيًا قائمًا تحت أغصان شجرة سامقة مغطاة بالبلابل الشادية. وعلى صدره نقشت بأحرف جميلة واضحة كلمات تقول: هنيئًا لمن كانت نشأته في بوتقة الهجران" (ص ص 32، 96) الصيغة التي ظهرت على لسان الراوى – هنا – آتية من تراث دينى طويل يحض على الزهد وترك الشهوات لصالح العقبى التي تأتى بعد. "هنيئًا لمن.." هي الترجمة المباشرة للصيغة المألوفة: "طوبى لمن"، كالذى ينسب للمسيح: "طوبى لمن ترك شهوة حاضرة لموعود غيب لم يره".

هو كذلك خطاب الهيمنة وخطاب وعاظ السلاطين الذين يدعون للزهد في الدنيا وتركها لأهلها من أصحاب القوة. هو خطاب يتجه للطبقة البائسة الفقيرة التي ليس أمامها سوى هجر "الدنيا" والتمسك "بالحياة".

والدرس الذي تلقيه الثقافة في وعى الراوى منذ صباه الباكر أن يندمج في خطابها وأن يهمش ما سواه. مفترق الطرق نقطة مبكرة في وعى أبناء الثقافة تتفرع عندها الطرق وعليهم حينئذ الاختيار. هذا بالفعل ما نراه في مقطوعة بهذا الاسم: "مفترق الطرق".

تصور تلك القطعة الطبقية التي ينقسم إليها المجتمع: على جانب نرى هذه المفردات: البيه – السيارة – الوقار والهيبة – علبة من الحلوى. وعلى الجانب المقابل: الآخر الذي يرتدى جلبابًا وطاقية – المركوب – أمارات المسكنة – (...). هذا الآخر **"صورة طبق الأصل"** من البيه، أي أنهما قطبا الوجود الاجتماعي. ولكن على حين يحاط الأول بهالة من السرور والزهو لا نكاد نجد أثرًا للآخر على النفوس المحيطة، بل هناك نهى صريح عن الاختلاط به أو مقاربته:

"حذرتني أمي من اللعب في الحجرة في أثناء وجوده" – هذه وصية الثقافة التي ترسم المثل الأعلى في عنصر القوة وتهميش الآخر. وهذا الآخر الذي تلوح عليه علامات المسكنة، هو رغم ذلك – بل بسبب ذلك – صورة أخرى من العجز المُرْضي – العجز الذي يكسب عطف الآخرين إلى جانبه، لأنه لا ينازع في عناصر القوة. ولذلك تستقبله العمة "أم البيه" بترحاب وتجلسه في أعز مكان. ذلك أن هذا خطاب الطبقة المتحكمة لكي تحتوى الآخر وتستقطبه إليها. هي بالطبع أم "البيه". إذا نسبت فالنسبة إليه، وليس إلى صاحب الجلباب والطاقية والمركوب الذي تلوح في وجهه أمارات المسكنة، الذي حرم حتى من الصفة التي يمكن النسبة إليها، لأنه ليس في مركز الاهتمام.

العمومة نفسها – "عمتي" – في الثقافة المصرية إشارة إلى القبض على زمام الأمور – إلى السلطة والتحكم: "من يتزوج أمي فهو عمي". أم البيه "متحجبة مسبحة"، تجمع في إهابها عناصر الثقافة الدينية التي توائم بين قطبي الوجود الاجتماعي، وهي عنصر التصالح بينهما. والمقصود بالثقافة الدينية هنا هو الأفكار الدينية الشائعة في المجتمع التي تحرك سلوك الأفراد. وهي خليط من مرجعيات دينية مختلفة يعود أغلبها إلى عصور فرعونية قديمة.

"بيتنا" الذي تذكره المقطوعة يكاد يكون إشارة إلى المجتمع الكبير بما يموج فيه من أفكار وثقافات:

> "عرفت في بيتنا بأم البيه. حتى اليوم لم أعرف اسمها الحقيقي فهي عمتي أم البيه. تجلس في حجرتها فوق الكنبة متحجبة مسبحة، كلما طمعت في مصروف إضافي تسللت إلى مجلسها. وعلى فترات متباعدة تقف سيارة أمام بيتنا الصغير فيغادرها البيه، قصيرًا وقورًا مهيبًا، يلثم يد أمه ويتلقى دعاءها.
>
> زيارته تنفخ في البيت روحًا من السرور والزهو، وقد تحمل إلى

علبة من الحلوى. رجل آخر يتردد على أم البيه كل يوم جمعة. صورة طبق الأصل من البيه، غير أنه يرتدى عادة جلبابًا ومركوبًا وطاقية وتلوح في وجهه أمارات المسكنة. وتستقبله عمتي بترحاب وتجلسه إلى جانبها في أعز مكان. حيرني أمره. وحذرتني أمي من اللعب في الحجرة في أثناء وجوده ولكنها لم تجد بدًّا في النهاية من أن تهمس لي: إنه ابن عمتك! تساءلت في ذهول: أخو البيه؟ أجابت بوضوح: - نعم، واحترمه كما تحترم البيه نفسه. وأصبح يثير حب استطلاعي أكثر من البيه نفسه".

تنتهي المقطوعة بعبارة جديرة بأن توضع بين قوسين: "أصبح يثير حب استطلاعي". الراوي لا يتماهى مع صاحب الجلباب، بل يراه من على مبعدة - يراه ككائن يوضع تحت المجهر والملاحظة. هو أقرب كذلك أن يكون موضوعًا "للفرْجة".

ولاحظ نقاد نجيب محفوظ تراجع قضية العدالة الاجتماعية في كتاباته. يرى الأستاذ إبراهيم عامر "بروز قضية الحرية الوطنية والفردية في رواياته وقصصه أكثر من بروز قضية العدالة الاجتماعية"[22]. وهذا في الحقيقة جزء من نسيج الثقافة المصرية التي لا تلتفت إلى الظلم الاجتماعى: نتيجة مباشرة لتغلغل ثقافة "لا تكن في النعش" التي تغض الطرف عن كل ما من شأنه أن يفضى إلى الصراع والقتال وسلب الحياة.

ولكن الموت قد يأتي - رغم ذلك - نتيجة الظلم الاجتماعي، و"الحياة" التي هي الحق المشترك لجميع الطبقات ومن أجله تولد شيء اسمه التسامح في الحقوق أوصت به الثقافة المصرية على الدوام، قد يتهدد بفعل الظلم الاجتماعي. وحينئذ يصمت الراوي، لأنه يجعل الحالة موضوعًا للنظر وحب الاستطلاع ليس غير:

"بدأ الأتوبيس مسيرته من الزيتون في نفس اللحظة التي انطلقت فيها سيارة رجل من مسكنه في حلوان. غيرت كل منهما

سرعتها، أسرعت وأبطأت، وربما توقفت دقيقة أو أكثر تبعًا لما لاقته في سيرها من ظروف الطريق. ولكنهما بلغا ميدان المحطة في وقت واحد، بل ووقع بينهما صدام خفيف، أتلف مصباح الأتوبيس وكشط مقدم السيارة. وكان رجل يمر فانحصر بين السيارتين، وسقط فاقدًا الحياة. كان يعبر الميدان ليحجز مقعدًا في قطار الصعيد" (رجل يحجز مقعدًا ص 30).

تصور هذه القطعة طبيعية العلاقة الاجتماعية بين الطبقات المختلفة من المجتمع: الطبقة البرجوازية – طبقة الموظفين الذين يستقلون الأتوبيس، والطبقة الأرستقراطية التي تشير إليها السيارة والمسكن، على حين لا تملك الطبقة الثالثة التي يمثلها الرجل الذي يحجز مقعدًا في قطار الصعيد شيئًا. لم يتحصن الرجل بأي عنصر من عناصر القوة التي تحصن بها العنصران الآخران، وهما الأتوبيس والسيارة اللذان لم يتأثرا بأي خسارة، كما يظهر من دلالة الصدام الخفيف الذي جاءت خسائره بحسب وضع الطبقتين الاجتماعيتين. أما الرجل فكانت خسارته فادحة – لأنه يمثل الطبقة الكادحة: خسر حياته نفسها.

أما الإسراع والإبطاء، فهما ليسا إلا تعبيرًا عن حركة المصالح الخاصة وحسابها بين الطبقتين في تدفقها الذي تتضارب وتيرته وتتباين. في مجتمع الصراع لا مكان لمن لا يملك شيئًا من عناصر القوة. وميدان المحطة الذي تقع فيه الحادثة ذو دلالة على أن حلبة الصراع هي الوطن بأسره حيث حركة الذاهب والآتي إلى كل صقع ومن كل صقع في الوطن – مجتمع الصراع.

هذه القطعة وغيرها من مقطوعات الأصداء يمكن قراءتها على وجه آخر، بأن نقطعها عن ظروفها التاريخية، فنقرؤها قراءة "مثالية" تتجاوز وضعية الزمان والمكان، فنراها "قصة موت حدث نتيجة عدد لا ينتهي من الصدف.... قصة عجز الإنسان المطلق أمام قدره".

وهذا بالفعل ما آثره الأستاذ عبد السميع زين الدين في قراءته للأصداء[23]. ولكنها حينئذ قراءة لا تتصالح معها القراءة التاريخية التي تضع في اعتبارها الظروف الثقافية، وإن كانت الأصداء تغري على نحو واسع بتلك القراءة المثالية. وهنا أشير إلى خصيصة كبرى من خصائص الأصداء، أنها تعتمد اعتمادًا بعيدًا في كثير من مقطوعاتها على ما يمكن أن نسميه "التورية"، باستعارة مصطلحات البلاغة مرة أخرى. هناك معنى قريب ومعنى بعيد يموه عليه تمويها.

يبدو الاستقرار الاجتماعي هدفًا أساسيًا – في الأصداء – ويبدو مع ذلك مطلبًا عزيز المنال. تعمد الأصداء إلى تصوير ذلك أليجوريًّا بالحسناء التي ليس لها مثيل التي لا يكاد يعثر لها أحد على أثر. يتردد ذكر هذه الحسناء كثيرًا. أول علامة على ظهورها كمشروع للاستقرار الاجتماعى ظهورها بمظهر الطير الذي يهيئ "الموقع" أو العش في "موسم" التزاوج، ويختار "القرين" الذي يشاركه:

> **"قيل إن سيدة كانت تطوف بالموقع حول الكهف في المواسم. وكثيرون قد جنوا بسحر جمالها وجدوا في البحث عنها دون جدوى. وقيل إنها قد تختار قرينها ذات يوم في الكهف. وقصد الكهف أناس لا حصر لهم.. ولكن عبد ربه التائه ومريديه صمدوا إلى النهاية. أغلب أحاديثهم وأغانيهم عن المرأة الجميلة، ينتظرون الرضا ولا يعرفون اليأس" (الانتظار ص 76).**

وهى ترتبط ارتباطًا صريحًا بالحركة العملية للحياة في انتعاش مرافقها ودوران دولابها بالعمل والتجارة وحركة الأسواق. تخترق الجموع في يوم السوق فيكف الناس عن البيع والشراء ذاهلين حتى غيبها المنعطف الأخير، فيندفعون نحوه يفتشون في كل مكان ولا يعثرون لها على أثر. (الذكرى ص 50) كأن التوقف عن البيع والشراء ذو علاقة مباشرة باختفائها، فخارج سياق التجارة

والعمل تستحيل الاستجابة، وهذا ما يؤكد عليه الراوي في مقطوعة "الاختيار" - الراوي الذي ذهب إلى السوق وبضاعته معه، فلما رآها تبعها متخليًا عن عمله، ولما اعترضه الحاجب قال: - إني على أتم استعداد لأهبها جميع ما أملك فقال الرجل بلهجة قاطعة: إنها لا ترحب بمن يجيئون إليها هاجرين عملهم في السوق. (ص ص 66 – 67).

ونحن لا ننكر إمكانية البعد الصوفي في هذه النصوص، فالاتصال بالجمال الأسمى الذي ترمز إليه الحسناء مطلب إنساني صميم، وهو ذو علاقة صميمة بحركة الحياة ومخالطتها. البحث عن الجميل مقترن – في بعض أشكال السلوك والنظر الإنساني – بالجانب العملي ونشير إشارة عابرة إلى ما كتب في الثقافة العربية عن ميزان العلم وميزان العمل مثلا. ولكن ما نبحث عنه في هذه القراءة للأصداء يتمثل في البعد التاريخي والأساس الثقافي الذي ترتكز عليه.

وتصور مقطوعة "الفائز" الاستقرار الاجتماعي على أنه مسألة مستحيلة، لا يكاد يصل إليها أحد لوقوعها على تخوم الموت:

"ذاع في الحارة أن المرأة الجميلة ستهب نفسها للفائز. وانهمك الشباب في السباق بلا هوادة. ومضى الفائز إلى المرأة هلا بالسعادة مترنحًا بالإرهاق. وعند قدميها تهاوى قريبًا للوجد فريسة التعب وظل يرنو إليها في طمأنينة حتى لعب النعاس بأجفانه" (الفائز ص [illegible]). النوم أو النعاس هو البديل الذي تختاره المقطوعة من الموت. النص يخفي تحته نصًا شعبيًا آخر شائعًا، وهو قصة يتبادلها أبناء ثقافة "العيش" عن رجل أوعز إليه بأن كل مساحة من الأرض يمر عليها في نهاره يفوز بها، وظل الرجل يعدو مستخرجًا أقصى ما لديه من الجري إلى أن كان مغيب الشمس، وحين توقف توقفت كذلك أنفاسه ولم ينل شيئًا سوى بضعة أمتار كان فيها مدفنه. مع موت النهار – حيث الحركة وأمور المعاش، يموت الفائز ولا يظفر بشيء.

القصة في الحقيقة هي مقلوب قصة "الهولة" في أسطورة أوديب، حيث تقتل هذه نفسها وينعم الفائز بالاستقرار الاجتماعى، فيتزوج الملكة ويصير حاكمًا على المدينة. وهو استقرار مؤقت سرعان ما تكشف الأحداث أنه وهم عظيم. المرأة الجميلة التي وهبت نفسها للفائز ربما كانت هي الملكة في قصة أوديب. وحينئذ لدينا نصان على الأقل يختبئان وراء نص الأصداء.

على أنه يمكن كذلك أن تكون المرأة الجميلة في المقطوعة هي الهولة نفسها. وهنا تظهر الرموز في هيئة أضدادها. وهذه حقيقة من حقائق الأصداء: ظهرت الجنازة من قبل في صورة احتفال في مقطوعة السؤال. وظهرت الهولة هنا على هيئة المرأة الحسناء.

وبالمثل تظهر العجوز التي "لحب جنباها واحدودب ظهرها" على هيئة السيدة الجميلة في مقطوعة "فى وسط العاصفة"، حيث نلمح أقوى مظاهر تهديد الاستقرار متمثلا في العاصفة التي اخترعتها الأصداء لتصوير أزمة اختلال الاستقرار الاجتماعى:

"زلت قدمى في ليلة عاصفة ممطرة فأويت إلى دكان عطار.

وسألت العطار:

- متى تهدأ العاصفة؟

فأجاب بهدوء:

- ربما بعد دقيقة واحدة وربما استمرت حتى مساء الغد".

"العطار" هو الحل الذي لجأ إليه الراوى ليعتصم به من الزلل، وهو يمثل الثقافة السائدة التي تؤثر السلامة، كما يظهر في وصيته التي يلقيها إلى الآخر المغاير الذي "لا يرتاح إليه" – الآخر الذى لا يؤثر السلامة ويعرض نفسه لمخاطر الزلل:

"لمحت على ضوء مصباح الدكان شخصًا يهرول في الخارج، ناشرًا فوق رأسه مظلة سوداء. شعرت بأننى لا أراه لأول مرة، رغم

أنني لا أعرفه. والحق أنني لم أرتح إليه. وقال له العطار:

- لا لوم على من يؤثر السلامة في هذه الليلة.

فقال الرجل وهو يمضي دون توقف:

- أنا لا أخلف الميعاد".

الرجل يهرول وهم واقفون في أماكنهم، وهو مثال للشعور بالمسئولية والالتزام تجاه ما عليه من واجبات، في مقابل السلبية وتحاشي المغامرة والإعراض عن المبادرة، كالذي ظهر في مقطوعة "البلياردو" حين لاح في المقهى رجل "نشط" راح يلاعب نفسه على مائدة البلياردو، بينما كان "جميع الزبائن يغطون في النوم".

البلياردو معركة أخرى لا يصلح لها النائمون، ولا الذين هم مذبذبون بين هؤلاء وأولئك، ولا بد من التأهل لها. وهذا ما نم عليه وصف الرجل بأنه "نشط"، فظهر على الجانب الآخر النائمون على أنهم الوجه الآخر من الصورة. وهذا ما يقلب المعنى في المقطوعة رأسا على عقب، إذا نحن رجعنا إلى بعض التفسيرات الأخرى(24).

كذلك يمكن النظر إلى الرجل ناشر المظلة السوداء – في مقطوعة الأصداء – على أنه الموت الذي يهدد الحياة المستقرة، وحينئذ فصلته بالسيدة الجميلة التي تظهر في القصة – عقب ظهوره مباشرة – أمر على جانب بعيد من التعقيد. هذه السيدة الجميلة التي ظهرت في دكان العطار، هي نفسها الشمطاء العجوز التي ظهرت في قول الشاعر قديمًا: "وهل يصلح العطار ما أفسد الدهر" الذي نتداوله في كل حين، وهو مقتطع من قوله:

عجوز ترجى أن تكون فتية ... وقد لحب الجنبان واحدودب الظهر

تدس إلى العطار سلعة أهلها ... وهل يصلح العطار ما أفسد الدهر

"وجاءت سيدة جميلة لتلوذ بالدكان فنسينا الرجل ومظلته.

الظاهر أن المرأة رأت أن تنتهز الفرصة لتتسوق، فسألت العطار:

- هل عندك دواء للوساوس والأرق؟

فأشار الرجل إلى برطمان وقال:

- ليس في الدنيا ما هو أجمل من الصحة وخلو البال. (فى وسط العاصفة ص 56).

ولكن ارتباط الموت بالسيدة راجع إلى تعقد ثقافة الكاتب الأدبية واتساع مصادرها وكثرة النصوص المختبئة وراء نصوصه، فالنص المتقدم: "وهل يصلح العطار.." ظهر مرة أخرى في نص شعرى آخر مرتبط بالموت، هو مرثية صفى الدين الحلى (ت 750 هـ).

أحاط به الآسون يبغون طبه ... ولم نر بدرا قبله ضمه القبر

وراموا بأنواع العقاقير برأه ... (وهل يصلح العطار ما أفسد الدهر)

العطار – في مقطوعة العاصفة – يمثل ثقافة إيثار السلامة وخلو البال، في مقابل المغامرة والزلل وأرق الفكر الحر والشعور بالمسئولية والقلق الناتج عن مساءلة الواقع. العطار هو مأوى السلامة، ودكانه أشبه شيء بالقفص في مقطوعة "مأوى النعمة" التي مرت بنا من قبل.

ونعود إلى ما ذكره نقاد محفوظ في رواية "الشحاذ". يقول الدكتور على الراعى: **"فى الشحاذ يزاوج نجيب محفوظ بين نغمة رئيسية من نغماته.. "انظر ماذا يفعل بنا الزمن" ظلت نغمة سائدة في الثلاثية منذ نبش الصغير كمال قبر العصفور.. .. .. وفى الشحاذ تتردد هذه النغمة في جنبات موقف جديد.. المعركة التي تشغل بال عمر أنه لا يريد أن يموت. الموت تحول، وهو يكره التحول.. يريد الثبات"**[25].

لقد عرضنا لجملة من مقطوعات الأصداء[26] في إطار النظر إليها كجسم منزرع في أرض الثقافة المصرية خارج من ترابها، وهناك مقطوعات أخرى كثيرة تشتمل عليها الأصداء يمكن أن تسلم نفسها بسهولة لهذا التفسير، وهو كما رأينا يقلب ما تغرى به الأصداء من تفسيرات "مثالية" رأسًا على عقب.

الهوامش:

(1) يستطيع القارئ أن يرجع هنا إلى مادة: New Historicism على الشبكة، ليعثر على بعض المعلومات النافعة.

(2) من المفيد أن يرجع القارئ إلى التحليل الوارد في نهاية هذا الفصل ليتبين الفكرة على نحو واسع.

(3) Michel Foucault, "Human nature: Justice Versus Power," in Reflexive Water: the Basic Concerns of Mankind, ed. Fons Elders, London, Souvenir Press, 1974, p.187.

(4) Paul Rabinow, ed., The Foucault Reader, Pantheon Books, New York, 1984, pp. 3-7.

(5) Charles E. Bressler, Literary Criticism, USA, 1994, p. 131.

(6) Stephen Greenblatt, "Culture", in Contexts for Criticism, Ed. Donald Keesey, Mountain View, May Field, 1998, pp. 477-92.

(7) Stephen Greenblatt, "Invisible Bullets", in Literary Theory: An Anthology, Ed. Julie Rivkin and Michael Ryan, pp. 786-803.

(8) Charles E.Bressler, Literary Criticism, p. 132.

(9) Julian Wolfreys and William Baker, Literary Theory, Hong Kong, 1996, pp. 161-62.

(10) Richard Wilson and Richard Dutton, eds, New Historicism and Renaissance Drama. Harlow: Longman, 1992, p.8.

(11) Cathrine Belsey, "Literature, History, Politics", in Contexts for Criticism, Ed. Donald Keesey, pp. 468-76.

(12) Charles E.Bressler, Literary Criticism, p. 127-28.

(13) راجع مادة: New Historicism، في:

Michael Payne: A Dictionary of Cultural and Critical Theory.

(14) Montrose, "Professing the Renaissance" in Literary Theory: An Anthology, Ed. Julie Rivkin and Michael Ryan, p. 779.

(15) Julian Wolfreys and William Baker, Literary Theory, pp. 170-71.

(16) Greenblatt, "Culture", in Contexts........ pp. 477-92.

(17) Ibid.

(18) Cathrine Belsey, "Literature, History, Politics", in Contexts........ p.p 468-70.

(19) Charles E. Bressler, Literary Criticism, p. 135.

(20) راجع:

عباس محمود العقاد، جحا الضاحك المضحك، دار نهضة مصر، الفجالة 1980، ص 113.

(21) راجع كتابى: المتخيل الثقافى، مركز الحضارة العربية، القاهرة 2005، ص ص 140، 141، 154.

(22) راجع مجلة الهلال، عدد خاص، فبراير 1970، ص33.

(23) انظر: أصداء الأصداء، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2006، ص140.

(24) راجع تفسير الأستاذ زين الدين، أصداء الأصداء، ص 164.

(25) مأساة الثائر الفرد عند نجيب محفوظ، مجلة الهلال، عدد خاص، فبراير 1970، ص7.

(26) اعتمدنا على طبعة دار الشروق الأولى، القاهرة 2006.

الفصل السابع

مدرستان مختلفتان في نظرية القراءة

المؤلف والنص والقارئ، ثلاثة أشياء لا بد منها لإنتاج الأدب. وعلى مدار التاريخ النقدى تفاوتت الاتجاهات النقدية فيما بينها في الاهتمام بواحد منها ووضعه في موضع المركز من الدائرة من شواغلها. ولم أجد خيرًا من عبارة الناقد الإنجليزى المعاصر إيجلتون في تصوير المشهد النقدى الحديث وتدرجه في هذا المثلث المركب من هذه الأشياء الثلاثة، حين أجمل تاريخ النظرية الأدبية الحديثة في ثلاث مراحل: مرحلة انصب الاهتمام فيها على المؤلف، تمثلت في المذهب الرومانتيكى والقرن التاسع عشر، ومرحلة أخرى كان النص فيها هو كل شىء، وقد تمثلت في "النقد الجديد"، ثم مرحلة ثالثة وأخيرة، وهى المرحلة التي شهدت تحول الاهتمام النقدى من النص إلى القارئ، وذلك في السنوات الأخيرة[1]، فكان المتلقى سيد المشهد النقدى كله.

هذه عبارة إيجلتون. وهى - كما قال هو - مجملة غاية الإجمال. وقد سكت فيها عن أشياء كان ينبغى ذكرها وإن كان المقام مقام إجمال واختصار، فلم يكن "النقد الجديد" وحده في الساحة حين كان الاهتمام بالنص الأدبى هو الأساس، وحين كان الإلحاح على صرف الانتباه عن المؤلف ودفعه إلى النص. كان هناك كذلك الشكلية الروسية والأسلوبية[2].

وهذه المذاهب النقدية الثلاثة - النقد الجديد والشكلية

الروسية والأسلوبية تمثلت فيها الاتجاهات التي سيطرت على النقد في القرن العشرين. وحديثًا جدًّا ظهرت الاتجاهات النقدية التي كان شاغلها الشاغل مواقف القراء تجاه النصوص. والكلمة المستعملة هنا هي كلمة "استجابة" response، ومردها إلى الاتجاهات السلوكية التي سيطرت على علم النفس الأمريكي، فلا محيص عنها إذًا حين نأتي للكلام عن الاتجاه النقدى المنسوب إليها، فيقال "نقد الاستجابة". وهناك كلمة أخرى هي كلمة "التلقى" التي ترجع إلى الكلمة الألمانية rezeption التي تستعمل للدلالة على اتجاه ينسب إليه طائفة النقاد الألمان الذين نهضوا به، فيقال "نظرية التلقى" و"استطيقا التلقى". التلقى في النقد الألمانى والاستجابة في النقد الأمريكى، هذان هما فرسا الرهان في الاتجاه إلى القارئ باعتباره محور الاهتمام.

وإذا كان النقد الشكلى - باتجاهاته المختلفة - ردًّا على فكرة المؤلف، فإن الاتجاهات الحديثة التي جعلت القارئ محورها وتمثلت عمومًا في "نقد الاستجابه" كانت بدورها ردًّا على النقد الشكلى وتخليصًا له من الدوجما. فما إن فعلت أفكار النقاد الجدد فعلها في هدم ما كان يسيطر على النقد من جعل المؤلف أساس المرجعية في فهم المعنى، متمثلا ذلك في فكرة "القصد" - مقاصد المؤلف، أو فكرة أن الأدب تعبير عن "عواطف" المؤلف ومشاعره، حتى اتجهت الأنظار كلها إلى القارئ، بعد أن جعل النقد الاقتراب منه أمرًا محظورًا. في سنة 1980 كتب ستانلى فش Stanley Fish يقول: منذ عشرين عامًا لم يكن النقاد ليقتربوا من الكلام عن القارئ، أو - على الأقل - لم تكن تجربته هي بؤرة النقد[3]. كان النقاد الجدد ينظرون إلى النص على أن له وجودًا موضوعيًّا بمعزل عن المتلقى، وأنه شيء object له وجود متعين. ونحن نذكر التفرقة القديمة في الثقافة العربية مثلا بين عالم الأذهان وعالم

الأعيان، أو عالم الأسماء وعالم الأشياء، أو التفرقة التي تصادفنا عمومًا بين الإنسان والعالم. وينبغي أن نتذكر هذه التفرقة في مقام ذكر النص الأدبي باعتباره "شيئًا" في تصور النقاد الجدد وجوده بمعزل عن الأذهان التي تتلقاه. ثم إنه في المناخ الفلسفي الذي ساد أخيرًا في أواخر القرن العشرين، بما انطوى عليه من الوعي بأن للذات المدركة تأثيرًا على الشيء المدرك نفسه، اهتمت كل نظرية من النظريات – بصورة أساسية – بقضية التفسير، وصار ينظر إليه – أعني التفسير، على أنه بوجه عام مسألة ذاتية ترجع إلى المفسر نفسه.

وهنا نقول: إن التفرقة الفنمنولوجية بين الشيء والحادثة event ضرورية في هذا المقام، ولا غنى عن ذلك لفهم كلام ستانلي فش، مثلا، وهو أحد نقاد نظرية الاستجابة، حين يقول[4]: إن العمل الأدبي يومئ بالمعنى كحادثة تطرأ وليس كشيء له وجود موضوعي.

سنجد في النظرية الأدبية الحديثة إذًا طائفة من النقاد يتجه اهتمامها في المقام الأول إلى الطريقة التي يتلقى بها القارئ النص فيدركه ويفهمه. الفرضية المحورية التي ينطلقون منها هي أن القارئ يسهم على نحو فعال بشيء ما تجاه النص. هذا شيء يتفقون عليه. أما ما يقع فيه الاختلاف بينهم فهو مقدار ما يسهم به القارئ تجاه النص وما يقع عليه منه[5].

أما الفصول الأولى من الكتابات التي ظهرت في نظرية الاستجابة فكانت تعلي من شأن القارئ على النص في محاولة لتصحيح التوازن الذي اختل في العلاقة بينهما في النقد الشكلي الذي انتصر للنص على حساب القارئ. ثم اهتزت هذه التفرقة الظاهرة بين القارئ والنص تحت وطأة "ما بعد البنيوية" التي رفضت التفرقة القائمة على ثنائية التضاد بين الذات والموضوع، وهي التفرقة التي كان المعتمد عليها في التحرك نحو الانتصار للقارئ

علـى الـنص. وأدت هـذه الاتجاهـات الجديـدة إلى تحـول النظـرة إلى "التفسـير" واعتبـاره عملية تواصل تمّحـى خلالها الفـروق بـين الـنص والقارئ[6]. وفى حقبة الثمانينيات تشعبت نظرية القـارئ، فاتجهت إمـا إلى التفكيـك وفيـه انضـوى الـنص والقـارئ كلاهمـا تحـت فكـرة الخطـاب discourse وإمـا إلى نظريـات جعلت الأوليـة للـذات المدركة على أى حال. وكـان ممـا دفـع إلى هـذا التشـعب مـا تبادلـه أصحاب النظرية أنفسهم من انتقادات فيما بينهم.

وهكـذا تقوضـت الفكـرة القديمـة عـن اسـتقلال الـنص عـن القـارئ، "فـالنص ليس شيئًا ذا وجـود موضـوعى، ولكـن خبـرة شـعورية للقارئ أو عملية يقوم بها ويخلقها خلقًا"، كما جاء فـي كلام سـتانلي فش فيما كتبه سنه 1970 عن "الأسلوبية التأثيرية"[7]. لقـد عـاد إلى كلمة النص معناها فـي الأصل الاشتقاقي القديم لها فـي اللاتينية، وهـو "النسـج". فكـل صـورة مـن صـور الفهـم هـي نـص، بمعنـى أن الألفاظ في اقترانها معًا إنما يشتبك بعضـها ببعض، كمـا تتـداخل حلقات الدرع القديمة التي كـان يقـال عنهـا فـي العربيـة نسـج داود ﷺ. وهـو نسـج مفتـوح؛ فلـيس ثمـة حلقـة ينتهـى بهـا إلا وهـى قابلـة لانضمام أخرى إليها. وكل صورة من صور الفهـم هـي نـص كـذلك بمعنى أن عملية التفسير، كما تتشابك مع النص، تتشابك كـذلك مع قراءاتنا لنصوص أخرى تستدعى بدورها نصوصًا أخرى غيرهـا، وهكذا: نسيج "مؤجل" لا يُنتهى منه ولا يتصور أن له انتهاء.

وتدين نظرية التلقي بالكثير للتراث الفلسفي للفنمنولوجيـا عنـد هوسـرل، واسـتاطيقا العـالم البولنـدي رومـان انجـاردن Roman Ingarden بصفة خاصة، وهرمنيوطيقـا الفيلسـوف الألمـاني هـانز – جورج جادامر Hans – Goerg Gadamer وهو التراث الذي يلح على مركزية الوعى في كل بحث له عن المعنى[8].

وتلتقى نظرية التلقـى مـع التفكيكيـة فـي الشـك فـي الفرضيـة

الأساسية التي قام عليها النقد الشكلي، وهي أن للنص وجودًا موضوعيًا مستقلا عن القارئ. ولكنها تختلف عن التفكيكية في أنها أقل منها في النزعة إلى قلب القيم التي أرستها الأبحاث الإنسانية التقليدية رأسًا على عقب[9]. ولذلك انتقدها ستانلي فش فيما كتبه سنه 1981، بقوله: إنها أكثر تقليدية مما يبدو لنا في الوهلة الأولى وأكثر شكلية. فالنص فيها كأنما هو بنية جامدة محددة على القارئ اليقظ أن يفك شفرة المعنى فيها[10]. ثم إن أصحابها يفترضون أن شخصية القارئ السوادي[*] average reader شخصية فعلية يمكن أن يكون لها وجود في عالم الواقع. وهذا شيء أخذ عليهم، وهو النقد الذي يمكن أن يوجه كذلك للنظرة البنيوية إلى القارئ، حيث القارئ إنما يستجيب لشفرات النص فيصلها بنظام الخطاب الأدبي. أما في نظرية ما بعد البنيوية فالأمر مختلف؛ إذ التأكيد على دور القارئ في إضفاء المعنى على النص. وهو ما يظهر في كلام ستانلي فش الذي يرى أن القارئ هو المنتج الحقيقي له[11].

لقد كانت نظرية التلقي رد فعل للتطورات الاجتماعية والفكرية والأدبية في ألمانيا الغربية في أواخر الستينيات. وكثير من أنصارها ارتبطوا بجامعة كونستانتس Konstanz أساتذة فيها أو طلابًا أو مشاركين في المؤتمر نصف السنوى الذي كان يعقد هناك. كانت أبحاث هذا المؤتمر تنشر في سلسلة تحت عنوان "البويطيقا والهرمنيوطيقا". وتشهد هذه الأبحاث لأصحابها بوجود مشروع متماسك يمكن التعرف من خلالها على نموه وتطوره. ولم يكن جميع من كانوا يحضرون المؤتمر من أصحاب نظرية التلقى، لكن يقع في القلب منهم جماعة يرجع إليها جل الإسهامات

---

* - نسبة إلى السواد من الناس، انظر فيما بعد كلامنا عن القارئ الريفاتيرى وقد اخترت هذه الكلمة عوضًا عن "المتوسط" ترجمة للكلمة الأوروبية، لالتباسها

التي أدت إلى توجيه النظرية الأدبية في ألمانيا الغربية توجيهًا جديدًا[12]. لقد نهضت مدرسة كونستانس في وقت شهد اضطرابًا عظيمًا في مجتمع ألمانيا الغربية، شككت فيه الحركة الطلابية في الجامعات المختلفة في المناهج التقليدية للتعليم ودعت لإصلاحه. وكانت جامعة كونستانس التي تأسست سنة 1967 وكانت ذات طابع تجريبي امبيريقى، في الخط الأمامى من "جبهة القتال" من أجل الإصلاح، ومن ثم كانت راعية للجو الذي ازدهرت فيه الأفكار الجديدة في النظرية الأدبية والاستاطيقا[13]. ونستطيع أن نؤرخ لنظرية التلقى بالمحاضرة الافتتاحية التي ألقاها هانز روبرت ياوس Hans Robert Jauss سنة 1967 حين عين أستاذًا للغات الرومانسية(*).

في هذه المحاضرة ذهب ياوس إلى حاجة العصر لاسترداد الروابط الحيوية بين الماضى والحاضر – بين ما أنتجه الإنسان في الماضى وما يسيطر عليه في الحاضر من اهتمامات. والذى قدمه في هذه المحاضرة من معالجة للنصوص الأدبية هو ما صار يعرف بجماليات التلقى أو "استاطيقا التلقى"، وكانت محاولة منه لتجاوز ما رآه من قصور في الشكلانية والنقد الماركسى. وهما النظريتان اللتان جرى الظن على أن إحداهما تجافى الأخرى مجافاة الضد للضد. لكن ياوس رأى أن النظرية الأدبية يمكنها أن تدمج النظريتين معًا؛ بتلبية المطلب الماركسى الذي يتمثل في التاريخية، واستبقاء ما أحرزه الشكليون في مجال الإدراك الجمالى أو الاستاطيقى، في الوقت نفسه.

فالماركسية، فيما يرى ياوس، لم تعد صالحة لدراسة الأدب؛ فهى معالجة عفا عليها الزمن لارتباطها بالنموذج الوضعى القديم. إلا أنه – مع ذلك – يرى في تراث النقد الماركسى، وبصفة خاصة

(*) - وهى تلك اللغات التي نشأت عن اللاتينية.

في كتابات الماركسيين غير المتشددين، مثل كروس Krauss وجارودى Garaudy وغيرهما اهتمامًا بتاريخية الأدب صحيحًا في جوهره. ثم إنه يقر للشكلانيين - من جهة أخرى - بأنهم أدخلوا فكرة الإدراك الاستاطيقى باعتباره أداة نظرية لاستكشاف الأعمال الأدبية والدخول إلى عالمها، وإن كان يتبين في أعمالهم كذلك ميلا لفصل الأدب عن سياقه التاريخى يظهر في فكرة "الفن للفن" التي تقوم على إيثار الجانب الشكلى الذي يتجاوز الزمن على الجانب التاريخى.

على النظرية الأدبية إذًا أن تستبقى أفضل ما في النظريتين وأن تزاوج بينهما. وهذا شيء يمكن إنجازه إذا تغير المنظور الذي ننظر منه إلى النصوص الأدبية؛ فقد جرى تاريخ الأدب على أن يكتب من منظور منتجى النصوص. ولكننا نستطيع أن نفهم الأدب حق الفهم إذا تبينا الدور الذي ينهض به المستهلك. ومصطلحا المنتج والمستهلك، هما كما نعلم من مصطلحات النظرية الماركسية التي قامت على الأساس الاقتصادى، فجلبت مصطلحاته. ولقد أدخل المصطلحان على النظرية الأدبية. فلا بأس إذًا من أن نجارى أصحابها على استعمال اللفظين. فالمنتج هو المؤلف والمستهلك هو القارئ، كما نعلم ذلك ضرورة. إن التفاعل بين المؤلف والجمهور يمكن أن يكون هو الأساس الذي تقوم عليه كتابة التاريخ الأدبى، فيحل بذلك محل السيرة الأدبية. وبذلك يمكن الوفاء بالمطلب الماركسى بوضع الأدب في سياق الديمومة المتصلة للأحداث المتعاقبة، واستبقاء الإنجازات الشكلية حين نضع اهتمامنا بالوعى أو الذات المدركة في موضع المركز من الدائرة. الأهمية التاريخية للعمل الأدبى إذًا لا يبحث عنها في عبقرية المؤلف، ولا في صفات في العمل الأدبى نفسه، ولكن في سلسلة التلقى التي تمتد من جيل إلى جيل. وهكذا يمكن لكتابة التاريخ

الأدبى أن تؤدى دورًا واعيًا في الربط بين الماضى والحاضر.

والمؤرخ الذي يؤرخ للتلقى الأدبى سيكون المعوّل عليه في إعادة التفكير على نحو مستمر في الأعمال الأدبية التي يتكون منها التراث الأدبى، وسيكون السؤال الذي يطرحه على نفسه دائمًا: كيف أثرت هذه الأعمال على الأوضاع القائمة أو الأحداث الجارية. والمعانى التي نيطت بالعمل الأدبى في الماضى سوف تفهم حينئذ على أنها جزء من تاريخ سالف للخبرة الحالية بالعمل الأدبى.

ونظرية ياوس مبناها على ما يسمى "أفق التوقع" horizon of expectation. وافق التوقع هذا هو ما يتمخض عن دراسته تحقيق الاندماج بين التاريخ والاستاطيقا على نحو واسع. وهذا شىء استفاده ياوس من فكرة "الأفق" في هرمنيوطيقا أستاذه هانز – جورج جادامر.

والأفق عند جادامر يتضمن أن رؤيتنا للعالم هي بالضرورة منظورية أى مبنية على منظور. والمنظور محدود بالضرورة، أى لا يمكن أن يكون له صفة "المطلق". وهذا مبدأ أساسى في الوضع الهرمنيوطيقى. ولكن استعمال ياوس للمصطلح يختلف شيئًا ما عن استعمال أستاذه؛ فهو يستعمله للدلالة به على بنية من التوقعات يستحضرها الشخص حين يجد نفسه أمام نص من النصوص. وهكذا قارئ الأدب، يواجه النص حين يقرؤه بأفق ما من آفاق التوقع.

ومن النصوص الأدبية ما قد يستحضر هذا الأفق عند القارئ عن عمد كالبارودى مثلاً، ليكون هذا الأفق بمثابة الأمامية للصورة. وسأضرب مثلاً لذلك بقصيدة لكعب بن زهير. وليس شرطًا أن تكون السخرية عنصرًا داخلاً في البارودى، بل من النقاد من يرى أنه تكفى فيه المحاكاة. يقول كعب في الكلام عن الحمار الوحشى:

كلا منخريه سائفا ومعشرا بما انصب من ماء الخياشيم راذم

يقول: إن أنفه يسيل منه الماء كلما ساف أى اشتم رائحة بول الأتان الأنثى فتتحرك شهوته، كذلك عندما يتحرك صوته حينئذ بالنهاق. وهذا البيت من كلام كعب إنما هو محاكاة لقول أوس ابن حجر قبله:

كلا منخريه سائفا أو معشرا   بما انفض من ماء الخياشيم راعف

وفى هذين البيتين نقع على فلسفتين متغايرتين وسياقين مختلفين من الأفكار. فإن أوسًا إنما يقول: إن الأصل هو الفناء والحياة ليس لها مكان أصيل في الوجود ونجاة الحمار التي سبق أن كان حديث الشاعر عنها فيما سلف في قصيدته من أبيات إنما هي وهم؛ فإن ما يسيل من أنفه مما هو دليل على الحياة والشهوة صورة من دم الموت الخارج كذلك من أنفه. يقال: رعف أنفه إذا سال منه الدم. ظاهر الأمر أن الماء الخارج من أنف الحمار وهو يسوف أبوال الحمير فتتحرك فيه الشهوة دليل على الحياة والإخصاب. ولكن أوسًا الذي سخر من هذا المعنى قدم هذا الماء على أنه صورة من الدم الذي يرعف به أنف الحمار.

ولا يحسن تصور هذا المعنى إلا إذا طوبقت صورة الحمار وهو يخرج الماء من أنفه حيوية واشتهاء بصورته وهو ملقى تسيل من أنفه الدماء وتسيل معها نفسه، كما يطابق المصور السينمائى حين يأتى بصورة الشيء أولا، ثم تزول الصورة لتبزغ من جديد وفيها اختلاف ما ليدل على شيء، وهو ما يعرف في لغة التصوير السينمائى بالتبهيت dissolve في الصورة الأولى يسيل أنف الحمار بالماء الأبيض وفى الثانية يسيل بالأحمر القانى. والفرق بينهما هو فرق ما بين يرذم ويرعف.

لقد استبدل أوس بلفظة "يرذم" – الموجودة في شعر كعب – التي كانت أليق بالكلام، لفظة "يرعف" لتتضمن المعنيين معًا. وهذا داخل

في صميم التفكير الشعري. ولولا كعب نبهنا بما جاء في بيته، لجاز أن يخفى علينا هذا الموضع. ولكن إذا كانت هناك صورتان للحمار في بيت أوس، فإن كعبًا تمسك بالصورة الأولى واستبقاها وأصلها في قصيدته ومكن لها وعكس فلسفة أوس وتحداه[14].

إن عمل الباحث حينئذ هو أن يضع يده على هذا الأفق الذي يستحضره النص عمدًا، حتى يتسنى له أن يضع العمل الأدبى في موضعه من الأعمال الأدبية وأن يقدر قيمته الفنية.

وإذا كان هذا إنما يتحقق على خير وجه حين يجعل العمل الأدبى أفقه موضوعه، كما هو الحال في البارودى، فإننا نستطيع بهذه الطريقة أيضًا بحث النصوص التي يكون أفقها أقل اتضاحًا؛ وذلك باللجوء إلى الجوانب الأدبية واللغوية للنص أو التي تتعلق بالجنس الأدبى، للوصول إلى أفق التوقع. وبعدها يخطو الناقد خطوة أخرى، أى بعد انتهائه من تأسيس أفق التوقع، نحو تحديد قيمة العمل الأدبى وذلك بقياس المسافة بينه وبين الأفق.

والنموذج الذي يلجأ إليه ياوس يقوم في أساسه على فكرة الانحراف: فالقيمة الاستاطيقية لنص من النصوص يبحث عنها في الوظيفة التي يؤديها انحراف النص عن معيار ما. والفن العالى وحده هو الذي يكسر أفق التوقع. أما النص الذي يأتى وفق توقعات القارئ لا يخيبها ولا يخرج عليها، فذلك فن من الدرجة الثانية.

على أن العمل الأدبى قد لا يكسر أفق التوقع وهو يعد مع ذلك في الأدب العظيم. وهذا راجع – عند ياوس – إلى أن التجربة الأولى للتلقى، وهى التجربة التي حدثت فيها خيبة التوقع، لا تكون كذلك بالنسبة للقراء الذين يجيئون في مرحلة تالية. فالأفق يتغير في عصر تال، بحيث لا يعود العمل يكسر التوقعات، بل ربما اعتبر عملا كلاسيكيًا، بمعنى أنه أسهم بالفعل في تأسيس أفق جديد من التوقع.

ويمكننا في ضوء فكرة أفق التوقع أن ننظر في بعض المشكلات التي ظهرت قديمًا في النقد العربي بين أنصار القديم والحديث. حيث نقرأ مثلا ما يروى عن ابن الأعرابى الذي كان يأمر في مجلسه بأن يكتب جميع ما كان يجرى فيه، فأنشده رجل يومًا أرجوزة أبى تمام في وصف السحاب على أنها لبعض العرب:

سارية لم تكتحل بغمض   كدراء ذات هطلان محض

موقرة من خلة وحمض   تمضى وتبقى نعما لا تمضى

قضت بها السماء حق الأرض

فقال ابن الأعرابى: اكتبوها، فلما كتبوها قيل له: إنها لحبيب ابن أوس أبى تمام الطائى، فقال: خرق، خرّق، لا جرم أن أثر الصنعة فيها بيّن[16].

ويتصل بذلك أيضًا ما يرويه إسحاق بن إبراهيم الموصلى من أنه قال في ليلة من الليالى:

هل إلى نظرة إليك سبيل   يرو منها الصدى ويشفى الغليل

إن ما قل منك يكثر عندى   وكثير ممن تحب القليل

قال: فلما أصبحت أنشدتهما الأصمعى، فقال: هذا الديباج الخسروانى، هذا الوشى الإسكندرانى، لمن هذا؟ فقلت له: إنه ابن ليلته، فقال: أفسدته، أما إن التوليد فيه لبين[17].

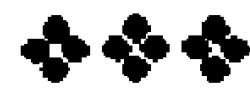
لقد جرت العادة على التندر بمثل هذه الأشياء والاستدلال بها على تعصب النقاد من علماء الشعر الأقدمين وانحيازهم إلى الشعر القديم على غير بصيرة، لا لشيء إلا لقدمه. ولكن للمسألة وجهًا آخر يمكن لفكرة أفق التوقع أن تساعدنا على تبينه. فإنه إذا استقبل المتلقى القصيدة أو الشعر على أنه لفلان من الشعراء، فإنه بذلك يتهيأ نفسيًا وعقليًا لتلقيه تلقيًا مخصوصًا يتلاءم مع خبراته

السابقة بشعر هذا الشاعر. وهذا هو حال ابن الأعرابى والأصمعى فيما سبق من حديث؛ ذلك أن الشعر عند كليهما قد قرئ قراءتين وتحرك في أذهانهما على نحوين متغايرين من التلقى: انفتح الناقد على أفق آخر من التلقى حين ظن أن الشعر لشاعر قديم، فقرأ الشعر حينئذ، في ضوء خبرته بهذا الأفق القديم. فلما قيل له إنه لشاعر حديث، انفتحت في عقله - حينئذ - دائرة معرفية مغايرة من التوقع لونت الشعر تلوينًا آخر، وأعطته معانى مختلفة، راجعة إلى خبرة الناقد التي حصلها عن الشعر المحدث واستقرت في وعيه. وهذا بحد ذاته دليل على أن الشعر ليس له هوية مستقلة عن القارئ، وإنما هو حادثة تمر في عقل المتلقى ليس غير.

ويقرّب هذه المسألة إلى الذهن ما عرف من مُعمّى البطة - الأرنب الذي أُخذ مثلاً على اختلاف الإدراك باختلاف زاوية النظر وتوجه الانتباه وتركزه على جوانب بعينها من الشيء المدرك، فإذا نُظر إلى الصورة من إحدى جهتيها تلقى الناظر منها صورة أرنب، فإذا نظر من الجهة الأخرى طالعته صورة بطة[18]، أو معمى الوجه والكأسين الذي يلزم فيه أن تجعل إحدى الصورتين - صورة الوجه أو الكأسين أرضية والأخرى هي الشكل؛ فإذا اتجه الانتباه إلى احداهما استغرقت الذهن رؤيتها وعمي عن رؤية الأخرى؛ فإذا رأى الناظر الوجه لم ير الكأسين، وإذا رأى الكأسين لم يكن قادرًا على رؤية الوجه[19].

إن المعرفة الإنسانية برمتها قائمة على هذا. وما يعنينا هنا هو أن ابن الأعرابى والأصمعى قرآ الشعر مرة على أنه شعر قديم فهشا له إذ أثار في نفسيهما شيئًا ما، ثم قرآه مرة أخرى على أنه شعر محدث فتكدرا، إذ أثار عندهما شيئًا مختلفًا، وذلك لاختلاف الإطار المرجعى في الحالتين. فالعقل الإنسانى - كما ذهب أصحاب نظرية الجشطالت - لا يدرك الأشياء التي يقع عليها في

عالم الوجود كجزئيات منفصلة بعضها عن بعض، ولكن كنظام كلى. وحينئذ تختلف معانى الجزئيات باختلاف سياقاتها[20]. وهذا يؤكد على أن للملتقى دورًا إيجابيًا في عملية الإدراك.



على أن المحاولة التي قدمها ياوس لمعالجة النصوص معالجة تاريخية، تكتمل بما قدمه ولفجانج إيزر Wolfgang Iser في بحث التفاعل بين القارئ والنص؛ فهو يرى المعنى على أنه شيء يقع في الخبرة الشعورية للقارئ وليس رسالة ينبغى البحث عنها والوقوع عليها أو معنى مختبئًا في النص، كالذى جرى عليه النقد التقليدى عند الشكليين[21].

والإطار الفكرى الذي أفاد منه إيزر في بحثه يظهر في الأفكار التي قدمها رومان إنجاردن، حين ذهب إلى أن المدرك الاستاطيقى لا يتكون إلا من خلال فعل الإدراك المعرفى نفسه عند القارئ. لقد تلقف إيزر هذا المعنى واعتمد عليه في تحويل بؤرة الاهتمام من النص باعتباره شيئًا له وجود موضوعى إلى النص باعتباره موجودًا بالقوة لا بالفعل – باعتباره احتمالا ممكنًا تخرجه القراءة إلى حيز الوجود. وبؤرة الاهتمام هنا تتحول إلى فعل القراءة نفسه، وليس إلى الثمرة أو النتائج التي تتمخض القراءة عنها.

وإذ يحاول إيزر البحث عن التفاعل بين النص والقارئ، فإنه يسعى لمعرفة تلك الصفات في النص التي تؤثر على قراءتنا له، مثلما يبحث عن الملامح الجوهرية لعملية القراءة في فهم النص. ولننظر في المصطلحات التي كان يستعملها إيزر. من هذه المصطلحات مصطلح القارئ الضمني الذي تنضوي تحته الوظيفتان معًا. فالقارئ الضمنى بنية في النص، مثلما هو عملية أو فعل ذو بنية Structured act هو فعل القراءة نفسه. إننا حين نقرأ النص نسقط عليه توقعاتنا على نحو مستمر. وهذه التوقعات ربما صدقت

وربما خُيّبت. وقراءتنا في الوقت نفسه تتكيف – ونحن نمضى عبر الصفحات – بما مر بنا من جمل، وما تكون لدينا من فهم: عملية ديالتيكية إذًا تتحدد القراءة بها. ومن أجل ذلك كان شأن القراءة شأن الحادثة. والقراءة – على ما يذهب إيزر – تقضى على التشقق بين الذات والموضوع على نحو مؤقت. والذات في الوقت نفسه مجبرة على الانشقاق إلى نصفين، يتولى أحدهما مهمة تعيين النص Concretization، والآخر يمتزج بالمؤلف أو بالصورة التي تتكون له على الأقل. وأخيرًا فالقراءة تنطوي على عمليه ديالكتيكية بين تحقيق الذات والتغير. ونحن بملء الفجوات في النص نعيد في اللحظة نفسها بناء أنفسنا؛ لأننا ونحن نواجه النص نفهم أنفسنا ونفهم الآخرين على نحو أتم[22].

والفجوات[*] يمكن أن تقع عند مستويات مختلفة من النص – المستوى السيمانطيقى أو مستوى القصة أو الخطاب مثلاً، وهى جميعًا يتشكل منها انبهام النص أو انفتاحه الذي هو بمثابة دعوة للقارئ لاستنفار استجابته تجاه النص[23]. وقضية الانبهام

---

* - الفجوات أو مواضع البياض في النص، من المفاهيم التي تثار كثيرًا في المناقشات التي تدور حول عملية القراءة. ومن الحقائق الأساسية – وهذا مثال على فكرة الفجوات – أن القصة والدراما لا يمكن بحال من الأحوال أن يخبرا بكل شيء، وإلا كان ذلك مملا غاية الإملال. فكثير من المعلومات يفترض أنها معروفة بالفعل، أو أنها لا تحتاج إلى بيان، أو أنها ترجع إلى اشتراك أبناء الثقافة الواحدة في المعارف. وهى مما يترك للقارئ استكماله حتى يكون النص متماسكا. وحتى النصوص غير الأدبية، كمقالات الجرائد اليومية مثلا يصدق عليها ذلك: إذ يجب فيها قراءة ما بين السطور، كما يقال ولذلك كانت نصوص القانون هي أكثر النصوص التي تقل فيها الفجوات. ومن هنا ما نراه فيها من تكرار ممل لا نراه في غيرها من النصوص. على أن النصوص المفتوحة تتطلب من القارئ علاوة على ما تقدم جهدًا إضافيًا لملء فجوات أكثر أهمية على مستوى الحبكة وغيرها وكتاب الرواية كثيرًا ما يستغلون الفجوات بين الفصول على المستوى المكاني أما كتاب الدراما فيتجاوزون الزمن من خلال التقسيم إلى مشاهد
(راجع: A Dictionary of Stylistics, p. 201)

indeterminacy مـن القضـايا المثـارة علـى نحـو واسـع فـي نظريـة التلقـي أو الاستجابة عمومًا. وفيها وجهات نظر متعددة. فمنها ما يرى أن النص بنية حاسمة، لكن مع وجود فجوات – كما ذهب إيزر – لا مهرب منها في المعلومات، أو مواضع انبهام ليس أمام القراء إلا أن يملأوها من معارفهم هم – تلك المعارف التي ترجع إلى الثقافة التي ينتمون إليها. ومنها ما يرى النص نفسه غير حاسم أو محدد، وإنما يتخذ الشكل الذي يتخذه والمادة التي يتخذها بعد أن يفسره القراء[24].

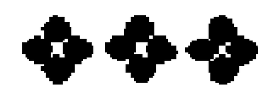
إن النصوص الأدبية هي – في نظرية التلقي – نصوص مفتوحة نسبيًا. والاستجابة التي هي في الأصل حادثة عنها هي – نسبيًا – من إبداع القراء أنفسهم. ومن ثم يذهب إيزر إلى أن المعنى الذي يتكون على نحو إبداعي عند القارئ يشتمل عليه النص نفسه. يقول في عبارة له مشهورة كثيرًا ما يقتبسها عنه النقاد[25]:

> **يحملق اثنان من الناس في سماء بعض الليالي، فيريان نفس النجوم، لكن أحدهما ربما رأى صورة محراث، والآخر ربما استخرج صورة طائر. كذلك "النجوم" في النص الأدبي، هي الشيء الثابت. أما الخطوط التي تصل بينها فهي الشيء المتغير.**

وهذا ما أفضى بالناقد الأمريكي ستانلي فش إلى التفرقة بين مفهوم الجماعة التفسيرية الذي قال به وبين أفق التوقعات عند أصحاب نظرية التلقي. فهو يرى أن الأعراف الاصطلاحية conventions الموجودة لدى الجماعة المفسرة – سلفًا – هي التي تكون النص نفسه[26].

إن إيزر يحاول بالرجوع إلى الفنمنولوجيا أن يستغنى عن التقابل بين النص والقارئ أو بين الموضوع والذات ليحل محلهما زوجان آخران من المفاهيم هما: العمل الأدبى والقارئ الضمنى، إلا أن هذه المحاولة تنهار على يديه هو نفسه: إذ يتعامل مع النص باعتباره

مرجعًا، ويريد في الوقت نفسه أن يتعامل مع القارئ على أنه هو الذي يشكل المعنى. ولذلك كان منتقدوه يرون نظريته مؤسسة في النهاية على مبادئ الشكليين وغيرهم من النقاد الجدد، وهي المبادئ التي تعلن النظرية أنها تقوم بتصحيحها. ثم إن التفرقة التي يقول بها بين العناصر الحاسمة في النص والعناصر غير الحاسمة، أو بعبارة أخرى التفرقة بين العناصر المحددة في النص وغير المحددة، يمكن أن يُورَد عليها أنها مسألة اصطلاحية ترجع إلى الأعراف المصطلح عليها، كما أشار إلى ذلك ستانلى فش وغيره من النقاد[27].



إن إيزر يمثل حلقة الوصل بين الاتجاهين اللذين يجعلان القارئ موضوعهما، وهما نظرية التلقى ونظرية الاستجابة، فهو يصنف في الاتجاهين كليهما. وبعض النقاد يحاول التفرقة بينهما، فيربط التلقى بالقارئ ويربط الاستجابة بنواح تتصل بالنص – وهو رأى يتردد في النقد كثيرًا. إلا أن من النقاد من لا يقبله ويرى أن بين النظريتين استمرارية واطرادًا وأن الحدود بينهما غير فاصلة تمامًا[28].

أما نقد الاستجابة Reader – Response Criticism، فيطلق على اتجاهات نقدية مختلفة تجعل نشاط القارئ بؤرة اهتمامها. وهى الاتجاهات التي لقيت إقبالا في السبعينيات من القرن الماضي. ومنها أسلوبية ستانلى فش في الولايات المتحدة الأمريكية التي يطلق عليها Affective Stylistics وأسلوبية ريفايتر في فرنسا. وهناك أيضًا البويطيقا البنيوية عند كلر وفكرته عن الذائقة الأدبية Literary Competence كذلك من أعلام هذا الاتجاه نورمان هولاند Norman Holland ودافيد بليش David Bleich.

أما الأسلوبية التأثيرية، وتسمى كذلك النقد التأثيري، فمصطلح عاد حديثًا إلى الظهور في النقد الأدبى في أمريكا

وفرنسا، ردًا على النظرة الضيقة التي جعلت النص كل شيء وهي النظرة التي كان قد دعا إليها نقاد مثل ويمزات Wimsatt وبيردسلي Beardsley[29]. ومن هنا كان فِش معنيًا بالاستجابات العاطفية أو الشعورية للقراء، ومعنيًا كذلك بصفة خاصة بالعمليات العقلية التي تجرى في العقل أثناء القراءة. إن فِش يذهب – مخالفة لما ذهب إليه النقاد الجدد من أن النص له وجود موضوعي – إلى أن العمل الأدبي يومئ بالمعنى كحادثة تعرض، وليس كشيء موضوعي ثابت. وليس أمام النقد إلا أن يصطنع تحليلاً وقتيًا لاستجابات القارئ التي هي في حالة تطور دائم – تلك الاستجابات التي تقوم على الرؤى التي تستحدث أو المعارف التي تستجد، والتي تؤكد على الدوام زيف ما سبق من استجابات.

على أن النقد الذي يمكن أن يوجه إلى هذا الاتجاه هو الذاتية التي يصعب معها إقامة الدليل على شيء، وهو ما جعل فش يتجه فيما كتبه بعد ذلك في سنة 1980 مثلا، اتجاهًا يقلل من شأن الاستجابة على مستوى الفرد لصالح فكرة جماعات التفسير التي ينتمي الفرد إليها وتتحدد قراءته بها. وعند فش مصطلح القارئ الخبير informed reader، وهو المقابل عنده للقارئ المثالي. وكون القارئ بهذه الصفة راجع لكونه عضوًا في جماعة من القراء عقولها متشابهة. وهذا الذي يعنيه فش يقع في المؤسسات الأكاديمية والمعاهد العلمية، حيث يمارس الأكاديميون النقد الأدبي ويتحدثون به إلى سواهم من الأكاديميين. لكن ليس من الضروري أن يتمخض عن ذلك تشابه العقول في التفسير حتى داخل الجماعات ذات الطابع الشمولي. فتفسير الأدب يستمد من أطر نظرية مختلفة ابتداء من الشكلية إلى الماركسية وما بعد البنيوية. أضف إلى ذلك أن معلمي الأدب أنفسهم يشجعون طلابهم على التفرد في تفسير النصوص. ولكن ألا يتحدد التفسير سلفًا

بالخبرات التعليمية السابقة والذائقة الأدبية المكتسبة والمعرفة العامة التي ترجع إلى الثقافة إلخ[30]. هذا هو السؤال الذي يطرحه صاحب فكرة القارئ الخبير.

وأما البويطيقا البنيوية فمصطلح يرتبط بما كتبه جوناثان كلر Jonathan Culler سنه 1975 تحت هذا العنوان[31]، حيث وجه اهتمامه إلى النشاط الدينامى للقارئ والذائقة الأدبية[*] التي أسسها على النموذج التوليدى عند تشومسكى. وعنده أن المؤلف والنص وكذلك القارئ أشياء كلها منقوشة في النظام الأدبى القائم على استخدام العلامة.

والذائقة الأدبية literary competence مصطلح بسط كلر الكلام فيه في كتابه المشار إليه، واستخدمه للدلالة على الإلمام بجملة الأعراف المحتاج إليها في تفسير النصوص الأدبية، وهى المعرفة التي ينطوى عليها القارئ المثالى. وهذه الأعراف بعضها لغوى كاستعمال المجاز والبنية الانحرافية إلخ، وبعضها يرجع إلى الثقافة نفسها أو إلى نصوص أخرى داخل الجنس الأدبى نفسه. والقارئ الذي يقول به كلر – هنا – يجسد الفكرة البنيوية عن الذائقة الأدبية، التي تنطوى على السيطرة على النصوص التي تتيح له تحديد المعنى، أو بعبارة أخرى تجعله قادرًا على تطبيع النصوص برد ما هو غريب إلى حظيرة النظام. ولكن هذا القارئ المثالى – كما قال الذين انتقدوا فكرته – يحد من طاقات التفسير؛ فهو قارئ يتولد من أنشطة المؤسسة الأدبية ويعمل في الوقت نفسه على ترسيخها.

على أن كلر رجع – فيما كتب بعد ذلك – عن استعمال مصطلح القارئ المثالى باعتباره مفهومًا يضاد المعنى التاريخى[32]. ومع ذلك فالقارئ عنده قادر على أن يستخدم النظام كوسيلة

---

* – الذائقة الأدبية أو ما شاع ترجمته بالمقدرة الأدبية أو الكفاءة الادبية إلخ وأرى الذائقة أدخل في هذا الباب وأدل

لمعرفة الذات والتعالى على الثقافة التي يحياها، حتى وإن يكن هذا النظام هو الذي ينتج القارئ نفسه.

لقد انتقدت البنيوية في الأدب كثيرًا، لكونها تنحو منحى مغرقًا في الشكلية، ولأنها تدرس النصوص باعتبارها نظمًا مغلقة، بمعزل عن سياقها التاريخى والاجتماعى. وتشكك البنيويون الفرنسيون أنفسهم في المقدمات البنيوية الأساسية، مما أدى إلى ظهور ما بعد البنيوية.

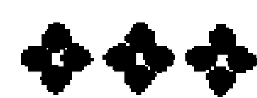
ومن أعلام نظرية الاستجابة كذلك نورمان هولاند. والنموذج الذي يطرحه يعد تطويرًا لنموذج التحليل النفسى لاستجابة القارئ. يرى هولاند أن قراءة القارئ للنص إنما هي قراءة لهويته هو. إن القارئ يضم خيوط هويته فينسجها خلال استجابته للعناصر التي يتكون منها النص. ويضع هولاند تصورًا للمراحل التي يمر بها القارئ في أثناء قراءته؛ فهى تبدأ بإقامة أبنية دفاعية تساعده في التحكم على ما يحتمل أن يأتى به النص من قلق، ثم تأتى بعد ذلك مرحلة يسقط فيها القارئ على محتوى العمل الأدبى خيالات (فانتازيا) تجلب له المتعة. وأخيرًا يقوم بتحويل تلك الفانتازيا إلى معنى للنص أكثر مقبولية.

وكلام هولاند دعوة لاستخدام الاختلافات الإنسانية كنوع من إضافة استجابة إلى استجابة أخرى لإثراء التجربة برمتها ومضاعفة إمكانياتها. على أن نظريته لم تسلم من الانتقاد، لأن كلامه لا يعدو أن يكون انتقالا من القول القديم بوحدة القصيدة إلى القول بوحدة الذات أو الهوية وثباتها. وقد أثمر هذا الانتقاد في الكتابات المتأخرة لهولاند: فظهر فيها تأثره بالاتجاهات التفكيكية وما تقول به من تعدد الذات وتفتتها[33].

ومن نقاد الاستجابة كذلك دافيد بليش الذي يجعل المرجعية في التفسير إلى القارئ. والنموذج الذاتى subjective paradigm هو

الأساس الذي ينطلق منه بليش ويتتبعه تاريخيًا على نحو ما ظهر في علوم الفيزياء والتحليل النفسى والفنمنولوجيا انطلاقًا من رفض الاتجاهات الموضوعية في الفكر الغربى. ويذهب النموذج الذاتى – على نحو ما اقترن بالمفكر الفنمنولوجى إدموند هوسرل بصفة خاصة – إلى أن من المستحيل أن تتجاوز الذات نفسها. كما يسعى في الوقت نفسه إلى سد الثلمة التي ظهرت في الفكر الغربى بين الذات والموضوع [34].

على أن الذين نقدوا بليش رأوا أن قوله بالنموذج الذاتى بدلا من النموذج الموضوعى، إنما هو استمرار للتفرقة نفسها بين الذات والموضوع ليس غير.



وقد تولد عن "نقد الاستجابة" جملة واسعة من المصطلحات التي تتصل بالقارئ. وأشهرها جميعًا مصطلح "القارئ المثالى" ideal reader. وهو قارئ لا وجود له في دنيا الواقع، بل هو مقطوع عن كل سياق اجتماعى أو تاريخى. والقارئ المثالى قارئ يفهم معنى النص ومغزاه فهمًا تامًا صحيحًا متفقًا مع النص – فهمًا لا يشوبه ما يشوب فهم القارئ الفعلى من نقص وذاتية [35]. وبعض النقاد يرى أن القارئ المثالى لنص ما، وليكن رسالة الغفران لأبى العلاء مثلاً، ليس بالضرورة هو القارئ المثالى لنص آخر كاللزوميات. وهكذا [36].

وفكرة القارئ المثالى هي من الأفكار البارزة في البنيوية الفرنسية. وتصادفنا في بعض ما كتب في النقد الفرنسى والألمانى في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين إشارات إلى قارئ مثالى – عند بول فاليرى مثلاً. وقد بسط كلر الكلام على هذا المصطلح فيما كتبه سنه 1975 داعيا إلى بويطيقا من شأنها أن تقوم بإيضاح المعرفة التي يحتاجها القارئ المثالى في تفسير النصوص، وهى معرفة مرجعها إلى الأعراف والتقاليد [37].

والقارئ المثالى، منظورًا إليه من منظور المؤلف – الذي يكتب وفى ذهنه قارئ بعينه – يتطابق مع ما صار يطلق عليه الآن القارئ الضمنى implied reader[38]. وقد تمخض مفهوم "القارئ الضمنى" عن كتابات إيزر في نظرية التلقى في السبعينيات. وهو قارئ متخيل. فهذا القارئ إنما تخلقه بلاغة النص نفسه، فهو قارئ منقوش في لغة النص. وقد يخاطبه المؤلف على نحو صريح أو ضمنى. ومن ثم فهو يجمع بين صفات المخاطب المثالى والمخاطب الفعلى معًا[39]. أو بعبارة أخرى، فهو يقع في منطقة وسطى بينهما – بين القارئ الفعلى الذي يقرأ النص في لحظة تاريخية بعينها، والقارئ المثالى الذي من شأنه أن يفهم معنى النص ومغزاه فهمًا كاملاً.

وتزداد الهوة بين القارئ الضمنى والقارئ الفعلى في النصوص التي ترجع إلى فترة زمنية قديمة خصوصًا، حيث يتوقع الكاتب من معاصرية ردود أفعال تختلف اختلافًا ظاهرًا عن ردود أفعالنا نحن حين نقرأ هذه النصوص اليوم[40].

كذلك هنالك القارئ الريفاتيرى. والنسبة من عندى، وهى إلى الناقد الفرنسى المعروف ريفاتير الذي صك ثلاثة مصطلحات لقارئ واحد. سماه أولاً بالقارئ المتوسط أو السوادى – كما نؤثر أن نسميه ترجمة للمصطلح الأجنبى average reader الذي أدخله ريفاتير إلى النقد سنه 1959، ثم عدل عنه إلى مصطلح composite reader، ثم عاد فسماه Super – reader. وهذا القارئ الريفاتيرى مؤلف من جملة ردود الأفعال التي يقوم بها القراء المختلفون تجاه الملامح اللغوية في النص في ضوء قيمتها الأسلوبية[41]. ويمكن القول إن ما كتبه ريفاتير عن صورة النص في عقول القراء كان حركة مضادة للتحليلات التي اتجهت صوب النص وظهرت عند ياكوبسون وشتروس فيما كتباه من تحليل لقصيدة "القطط" لبودلير سنه 1962.

والذى فعله ريفاتير يناظره ما نجده عند ستانلى فش وغيره من مفهوم القارئ الخبير[42]، وهو قارئ له وجود في الواقع بدرجة ما، لكنه كذلك مثالى بدرجة ما. وهذا القارئ يستجيب للأدب استجابة على درجة عالية من الذكاء والحساسية. والقارئ الخبير قارئ لديه أولا الملكة اللغوية، فهو يتكلم اللغة ويفهمها كأبنائها. وهو بعد ذلك لديه ما سماه كلر بالملكة الأدبية وسميناه نحن الذائقة الأدبية، ويدخل فيها كل شيء ابتداء من معرفة الأساليب البلاغية الخاصة، كألوان المجاز وغيرها، وانتهاء بمعرفة الأجناس الأدبية بأسرها[43].

إن المشكلة الكبرى التي تثيرها كل هذه المفاهيم عن القارئ، بغض عن النظر عن غموضها أو وضوحها، هو أنها تبدو استاتيكية جدًا[44]، وكأن الاستجابة للنص عملية تمضي في خط مستقيم، أو أنها هي هى لو قرئ النص مرة أخرى، أو لو قرأه قارئ آخر، أو قارئ لا يتصف بكونه ناقدًا، أو لو قرأه جيل آخر من القراء غير الجيل.

هنالك أخيرًا القارئ الفعلي. وهو قارئ له وجود في الواقع؛ فهو قارئ بعينه يقرأ نصًا بعينه في لحظة تاريخية بعينها، ويختلف عن غيره من القراء في طريقة القراءة وفيما يستخرجه منها. وربما جاء هذا المفهوم من سوسيولوجيا الأدب أكثر من النقد الأدبي نفسه. لكن النقد الأدبي يمكنه أن يفيد من دراسة القارئ الفعلي، بعرض النص على "س" و"ص" وغيرهما من الناس واختبار قراءاتهم. وهى قراءات تختلف بالفعل بعضها عن بعض، إما لاختلاف الزمن أو الثقافات (الحضارات)، أو لاختلاف الجماعات أو الأفراد أنفسهم داخل الجماعة الواحدة، أو حتى اختلاف الفرد نفسه حين يقرأ النص مرة أخرى. وستثار لدينا هنا مشكلة: أى هذه القراءات سيكون مرجعًا. على أن دراسة القارئ الفعلى ما تزال بعد في مراحلها الأولى[45]. وينبغى – قبل أن ننتهى من موضوع القارئ – أن

نشير إلى ضرورة التفرقة بين القارئ والمروى له، على الرغم من أنهما قد يجتمعان معًا في شخص واحد في ظل ظروف بعينها، كأن يكون لدينا مثلاً قصيدة غنائية كتبها "س" من الناس إلى "ص" ولم يقرأها أحد غير من كتبت له، فالقارئ والمروى له في هذا المثال شيء واحد.



وقد يحسن أن ننهى كلامنا في هذا الفصل بالتفرقة التي أقامها رولان بارت بين نوعين من النصوص أطلق عليهما المقروئي والمكتوبي، وهى الترجمة التي نختارها للمصطلحين الفرنسيين اللذين استعملهما الناقد الفرنسى وهما: "scriptible", "lisible" على الترتيب. وقد اضطرب أبناء الإنجليزية في ترجمتهما، فرأيناهم أولاً يقولون: readable، وwritable. ثم عادوا فترجموهما إلى: readerly، وwriterly. ويستعملهما بارت للتفرقة بين الأعمال الأدبية التقليدية كالرواية الكلاسيكية وبين أعمال القرن العشرين، وبصفة خاصة أعمال ما بعد المودرنية. الأولى تعتمد أساسًا على أعراف وتقاليد يشترك فيها الكاتب والقارئ، ومن ثم فالمعنى فيها متجمد نسبيًّا ومغلق. والثانية لا يجد القارئ أمامه حيلة غير أن يبادر إلى إنتاج المعنى بنفسه. والمعنى هنا بالضرورة مختلف عن المعنى في النمط الأول من الأعمال الأدبية، فليس هو "المعنى النهائى" أو "المعنى الصحيح"، كما كان يقال في الأعمال الكلاسيكية.

والنص "المقروئى" يشبه السلعة التي فرغ صاحبها من إنتاجها؛ فهو شيء اكتمل، بخلاف النص "المكتوبى" الذي هو في حالة إنتاج دائمة. وقد أراد بارت أن يناظر بهذه التفرقة بين المقروئى والمكتوبى التفرقة بين المستهلك والمنتج – في مجال الاقتصاد، وكذلك التفرقة بين القارئ والمؤلف أو بين الجمهور المتفرج على نحو سلبى والآخر المبدع الخلاق. إن النص "المكتوبى" يتحدى هذه

التفرقات ويواجهها بغير هوادة؛ لأنه يجبر القارئ على أن يكون مشاركًا في الكتابة وأن "يتورط" فيها ولا يقف متفرجًا.. يجبره على أن يضطلع بالوظيفة الإبداعية التي بقيت حكرًا على سواه، ولا يبقى حبيسًا في دائرة الاستهلاك، بل يتجاوزها إلى مجال الإنتاج. وهذا مرتبط بالطبع بما قرره بارت من موت المؤلف[46].

وعلى الرغم من أن هذه التفرقة قد صادفت قبولا واسعًا لدى النقاد، إلا أنه يمكن الاعتراض عليها بأن القارئ حتى لو كان قارئًا للأعمال الروائية الكلاسيكية لا يكون على هذا النحو من السلبية، كما يشهد بذلك تحليل بارت نفسه للنص الكلاسيكى، وهو قصة سراسين لبلزاك[47]. إن نقاد الاستجابة – كما قد رأينا – ينظرون إلى القارئ باعتباره منتجًا للمعنى وليس مستهلكًا، بغض النظر عن الفترة الزمنية للنصوص.

ونظير التفرقة التي قال بها بارت التفرقة التي أقامها امبرتو إيكو Umberto Eco بين النص المغلق والنص المفتوح. وهما مصطلحان بسط إيكو الكلام فيهما فيما كتبه سنة 1979 عن دور القارئ[48]. فالنص المغلق نص يتجه إلى قارئ بعينه في سياق اجتماعى بعينه، على خلاف النص المفتوح. وقد ضرب إيكو مثالا على النص المغلق بالرواية التي تلقى إقبالا جماهيريًا، كرواية الرومانس والرواية التي مبناها على الإثارة، فالشخصيات هنا واضحة وكذلك علاقاتها، ولا تقع على تعقيدات في البنية أو في الموضوع، وإن كان إيكو يذهب إلى أنه ليس ثمة شيء يمنع أن تكون هذه النصوص مفتوحة لأى نوع من القراءات الخاطئة، وهى القراءات التي يسميها بفك الشفرة على نحو عقيم.

أما النص المفتوح، فلا يتجه إلى قارئ بعينه في سياق اجتماعى بعينه، وهو كذلك مفتوح في تعقد لغته وبنيته وموضوعه. والنهاية فيه كذلك مفتوحة. وهو النص الذي يسميه نقاد آخرون في نظرية التلقى بالنص المبهم أو غير الجازم.

الهوامش:

(1) Eagleton, Terry, Literary Theory: An Introduction, Oxford: Blackwell, 1983, p74.

(2) راجع مثلا:

Wales, Katie, A Dictionary of Stylistics, London, 1989, p.42.

(3) انظر:

Hawthorn, Jeremy, Contemporay Literary Theory, London, 1993, p.144.

(4) Makaryk, ed., Encyclopedia of Contemporary Literary Theory, Toronto, London, 1994, pp.170-71.

(5) Peck, John & Coyle, Martin, eds. Literary Terms and Criticism, Macmillan, 1993, p.188.

(6) Makaryk, ed., Encyclopedia of Contemporary Literary Theory, p.170.

(7) A Dictionary of stylistics, p.460.

(8) Lodge, David, ed., Modern Criticism & Theory, Longman, 1988, p.211.

(9) Ibid.

(10) A Dictionary of Stylistics, p392.

(11) يعرض فش لكل هذه القضايا بالتفصيل في كتابه:

Is There a Texr in This Class (Cambridge: Harvard University Press, 1979).

(12) Holub, Robert, Reception Theory, London 1984, p. XIII.

(13) Encyclopedia of Contemporary Literary Theory, p.14.

(14) راجع كتابي: الرمز والفن، مركز الحضارة العربية، 2007، ص59 وما بعدها.

(15) راجع:

Encyclopedia of Contemparary Literary Theory, p. 15.

(16) راجع كتاب الصناعتين لأبى هلال العسكرى، تحقيق البجاوي وأبى الفضل، دار الفكر العربى ط2 ص51.

(17) الأغانى لأبى الفرج، ط الهيئة المصرية 1992, 318/5.

(18) انظر:

Selden, Raman, Contemporary Literary Theory, (the University Press of Kentucky) 1985, p.106.

(19) انظر:

Ortony, Andrew, ed., Metaphor and Thought, Cambridge University, 1980, p.282, Also, p.441.

(20) Selden, Raman, Contemporary Literary Theory, p.106.

(21) Encyclopedia of Contemporary Literary Theory, p.15.

(22) Ibid, pp.15-16.

(23) Ibid, p.173.

(24) A Dictionary of Stylistics, p. 243.

(25) انظر:

Iser, Wolfgang, The Implied Reader, London, 1974, p.282.

(26) راجع:

Beidler, Peter, ed., the Turn of the Screw, Bedford, 1995, p.156.

(27) Encyclopedia of Contemporary Literary theory, p.173.

(28) Holub, Reception Theory, p.IX.

(29) راجع:

Beidler, the Turn of the Screw, p. 153.

وانظر أيضا:

Encyclopedia of Contemporary Literary Theoy, p171.

(30) انظر:

A Dictionary of Stylistics, p.257.

(31) راجع كتابه المشهور:

Structuralist Poetics, Routledge & Kegan Paul London, 1975, pp.113-130.

(32) Encyclopedia of Literary Theory, p. 170.

(33) Ibid, p.172.

(34) راجع:

Beidler, the Turn of the Screw, p.156.

وأيضا:

Encyclopedia of Literary Theory, p.172.

(35) انظر:

A Dictionary of Stylistics, pp. 227, 390.

(36) راجع:

Hawthorn, Contemporary Literary Theory, p. 146.

(37) Culler, Structuralist Poetics, p.124.

(38) A Dictionary of stylistics, p.227.

(39) Ibid, p.390.

(40) Ibid.

(41) Hawthorn, Contemporary Literary Theory, p.140.

وانظر أيضا:

A Dictionary of Stylistics, p.390.

(42) راجع:

A Dictionary of Stylistics, p.44.

(43) Fish, Is There a Text in This Class, p.48.

(44) A Dictionary of Stylistics, p.390.

(45) Hawthorn, Contemporary Literary Theory, p.147.

(46) Ibid, 144.

(47) A Dictionary of Stylistics, p.391.

48) راجع كتابه:

The Role of the Reader, Huchinson, 1979.

الفصل الثامن

أفق التوقع:

قراءة الأدب في ضوء مفهوم الأفق

لدينا في اهتمام النقد بالقارئ - كما تقدم في الفصل السابق - مدرستان بارزتان[1]: المدرسة الأمريكية - مدرسة "نقد الاستجابة"، والمدرسة الألمانية - مدرسة التلقي. والفرضية المحورية التي ينطلقان منها هي أن القارئ يسهم على نحو فعال بدورٍ تجاه النصوص. هذا ما يتفقون عليه، أما ما يقع فيه الاختلاف فمدى ما يقوم به القارئ هنا من إسهام.

ويؤرخ النقاد[2] لنظرية التلقي - كما مر بنا - بالمحاضرة التي ألقاها هانز روبرت ياوس سنة 1967، ورأى فيها إمكان دمج النقد الشكلي والنقد الماركسي معًا باستبقاء أفضل ما فيهما - استبقاء المطلب التاريخي للماركسية مع ما أنجزه الشكليون في مجال "الإدراك" على المستوى الاستاطيقي، ونعنى به هنا - خاصة فكرة الإغراب أو نفي الألفة وتجدد الإدراك. فكرة "أفق التوقعات" هي ما يريد به ياوس أن يحقق هذا الاندماج بين النظريتين - الاستاطيقا والتاريخ.

ومصطلح "أفق التوقع" أستعمله ياوس باتساع في كتابه "نحو استاطيقا للتلقي"[3]. وهو وإن كان يرجع إليه ذيوع هذا المصطلح وتداوله على نحو واسع ، لم يكن أول من نطق به ولا كان المفهوم

من اختراعه، فقد ظهر قبل ذلك لدى كل من الفيلسوف كارل بوبر، وعالم الاجتماع كارل مانهايم. واستعمله كذلك مؤرخ الفن جُمبرش Gombrich، متأثرًا في ذلك بما كتبه بوبر.

أما كارل مانهايم، فقد أشار نقاد ياوس إلى أنه كان مصدرًا من مصادر الفكرة عنده. ذكر مانهايم في كتابه "Man and Society in an Age of Reconstruction" الذي أخرجه عام 1940 أن إحباط "التوقع" الذي هو داعية التعكير على افتراضاتنا، إنما هو خصيصة من خصائص أي مجتمع ليست له بنية مستقرة. وهو ما يميز العصر الذي نحيا فيه[4].

ألح كارل بوبر كذلك على دور "التوقعات" في تطور العلم. وظهرت عبارة "أفق التوقع" عنده - حرفيًا - في مقال كتبه في سنة 1949 بعنوان: القوانين الطبيعية والنظم النظرية Natural Laws and Theoretical Systems، يذهب فيه إلى أن كل ملاحظة نقع عليها إنما تخفي وراءها توقعًا أو افتراضًا. والتوقع والافتراض لفظان يستعمل بوبر أحدهما مكان الآخر، فهما عنده شيء واحد. لقد تفطن - وهو يتتبع تاريخ المكتشَفات العلمية المتمخضة عن الملاحظة - إلى أن الملاحظة نفسها من شأنها أن تمر دون التفات إليها لولا أفق التوقع الذي يعطيها ما يعطيها من معنى: "إن كل **لحظة في تاريخ التطور العلمي وراءها شيء أسميه عادة "أفق التوقع"، هو دائمًا إطار مرجعي لولاه لم يكن لخبراتنا وملاحظاتنا أي معنى**"[5].

وفي موضع آخر من كتاباته يرى أن الافتراض في مجال التجربة العلمية يناظر على المستوى السيكولوجي أو البيولوجي ما يمكن تسميته "توقع" حادثة ما. وربما كان توقعًا على مستوى الشعور، أو ربما كان على مستوى اللاشعور. فإن كان على مستوى اللاشعور فهو حينئذ استعداد الكيان العضوي فينا للقيام بفعل أو رد فعل إزاء موقف ما. والتوقعات اللاشعورية قد تخرج إلى

الشعور، كأن نتعثر في درجات السلم، أو لا نسمع دقات ساعة الحائط إلا إذا توقفت عن العمل. إن جهازنا العضوي هنا - كما يقول بوبر - كان يتوقع لاشعوريًا أحداثًا بعينها كاستمرار الساعة في إرسال دقاتها، ولم نصبح على وعي بهذه الحقيقة - بأننا كنا نتوقع ذلك إلا حين اصطدمت توقعاتنا بما يخالفها، أو بعبارة أخرى حين كذّبها الواقع. ولسان حال المرء في الحالة الأولى يقول: اعتقدت أن درجة السلم التي تعثرت بها غير موجودة، وفى الحالة الثانية: لم أكن على وعي أني أسمع دقات الساعة حتى توقفت عن العمل فسمعتها[6].

وانظر بكثير من التأمل في هذه المقررة المذهلة والبسيطة معًا التي أرساها بوبر[7]، فهي مقدمة أساسية لكل تفكير يريد أن ينهج نهجًا حديثًا: الموضوعية العلمية ليست نتيجة الملاحظة المحايدة، وإنما هي نتيجة التمحيص والنقد، بما في ذلك تمحيص الملاحظة نفسها، ذلك أننا لا نستطيع بحال أن نستبعد نظرياتنا أو أن نحول بينها وبين التأثير على ملاحظاتنا. ليس هذا بأيدينا، لكن بأيدينا أن نحاول أن نعي أنها دائمًا ليست إلا افتراضات، وأن نحاول التعبير عنها تعبيرًا واضحًا حتى يمكن وضعها على محك التمحيص والنقد، ولهذا يأخذ بوبر على ما عرف بـ "الأسلوب الاستقرائي" في كتابة الورقة العلمية التي تصف ملاحظة ما، أنه حصر نفسه في إطار الملاحظة وحدها وادعى أن ذلك وحده هو ما يجب الالتزام به في وصف التجربة التي يتمخض عنها الكشف العلمي. إخلاص المنهج الاستقرائي للملاحظة أمر يستحق الثناء من غير شك.لكن الذي لاشك فيه كذلك أن هذه الطريقة التي تستحق الثناء هي نفسها نتيجة مترتبة على انحياز إلى الموضوعية. وهو انحياز مراد سلفًا. وهي الموضوعية التي تدعى لنفسها الحياد وعدم الانحياز، على أن الموضوعية – كما ينبغي أن نفهم -

ليست نتيجة الملاحظة المحايدة كما قلنا، وإنما التمحيص والنقد.

وأريد أن أتوقف من بين ما كتبه بوبر في هذا السياق عند مثال ذكره في مجال التجربة العملية لتوضيح فكرة "أفق التوقعات". وهذا المثال من الورقة المشهورة التي وصف فيها ألكسندر فليمنج Alexander Fleming اكتشافه البنسلين. كتب فليمنج يقول إنه لاحظ *بمحض الصدفة* أن مزرعة البكتريا التي كان يجري عليها تجاريه تعرضت لغزو شيء كان يقوم بتدميرها. هو هنا يصف ملاحظته ولكنه لا يقول إن الغزو جاء على غير توقع. الأسلوب الذي كتبت به الورقة – ذلك الأسلوب المبني على القواعد المقررة للأسلوب الاستقرائي - يمكن أن يضلل قارئًا بريئًا: الفيلسوف الذي يؤرخ لذلك مثلا، فيترك لديه انطباعًا بأن هذا الغزو كان كذلك غير متوقع. وهو ما تكذبه الحقائق التاريخية، لأن النظريات المطروحة عن الأجسام المضادة التي تقضي على الميكروبات أو توقف نموها ظلت - قبل فليمنج - محل مناقشة متصلة بين علماء البكتريا على الأقل منذ متشنيكوف Metchnikov (1916-1845)، وذلك قبل أن ينشر فليمنج ورقته سنة 1929. وظل الأمل معقودًا بين هؤلاء العلماء أن يتم التوصل يومًا إلى وسيلة للقضاء على الميكروب في جسم الإنسان.

ومن الطريف الذي يذكره بوبر هنا أن خيال كتاب الرواية سبق تجارب فليمنج. فقد نشر سنكلير لويس Sinclair Lewis في سنة 1924 رواية مدهشة يقول بوبر إن فيها وصفًا لحادثة قريبة الشبه جدًّا مما وصفه فليمنج في ورقته. وقد كتب سنكلير الأجزاء الخاصة بالكلام عن البكتريا في روايته بالاشتراك مع الدكتور بول دى كرويف Paul de kruif عالم البكتريا الذي اشتهر فيما بعد بكتاب له سماه "صائدو الميكروب".

إن كثيرًا من المواد التي تشبه البنسلين كانت معروفة - كما يقول بوبر - حتى ذلك الوقت، لكن كانت المشكلة الكبرى

في تقرير أي منها يمكن إعداده ليكون صالحًا للأغراض الطبية. وكان فليمنج هو الذي حدس صلاحية البنسلين، وإن كان قد بقي نحوًا من عشر سنوات لا يجد الكيميائي الذي يمده بما يحتاج إليه من عون، حتى جاء فلوري Florey Howard ومساعدوه فاكتشفوا الإمكانات العلاجية المدهشة للبنسلين مؤكدين بذلك صحة ما توقعه فليمنج. وحتى ذلك - أعني هذه النتائج المدهشة كانت متوقعة أيضًا، لأن من العلماء من توقع التوصل إلى مثل هذه المادة القوية، وهو بول اهرليخ Paul Ehrlich (1854 - 1915). وكان من جراء توقعه هذا التوصل إلى اختراع الأدوية الكبريتية التي تبدو مماثلة للبنسلين في خصائصها العلاجية - تلك الأدوية التي اخترعها رجال كانوا قد تلقفوا من قبل ما كتبه اهرليخ. لم يكن اكتشاف فليمنج إذن محض صدفة، بل كان متوقعًا وجود مواد من نوع ما اكتشف. وهذا التوقع نفسه هو الذي دفع مكتشف البنسلين والفريق الكيميائي للبحث. الأسلوب الاستقرائي في الكتابة لم يسمح - كما يقول بوبر - بالإفصاح عن الدوافع وعن الآمال: بقيت هذه الآمال أو التوقعات في إطار الموروث الشفوي الذي تتلجلج به الصدور من جيل لجيل ولا يظهر كتابةً. لأن المجلات العلمية نفسها لم تكن تقبل الكتابات التي تخرق قواعد الأسلوب الاستقرائي فتفسح لمثل هذه الأشياء مكانًا في بحوثها[8].

إن الذي يعنينا من هذا كله أن نلاحظ أن ياوس سيحاول فيما بعد أن يقرأ تاريخ النص الأدبي على نحو ما حاول بوبر أن يقرأ تاريخ المكتشف العلمي. أو لنقل بعبارة أخرى إن بوبر هنا يقرأ على نحو مذهل تاريخ العلم، كما أراد ياوس أن يقرأ تاريخ الأدب فيما بعد. أو بعبارة ثالثة: إن ياوس - كما سنرى - قد نقل فكرة أفق التوقع إلى مجال الدراسة الأدبية.

تظهر عبارة " أفق التوقع " قبل ياوس كذلك عند مؤرخ الفن جمبرش، وذلك في كتابه الفن والإيهام (مشاكلة الواقع) Art and Illusion الذي ظهر عام 1960 ، وهو أهم كتبه على الإطلاق. ولا يفوت جمبرش أن ينص على أنه مدين بالعبارة لكارل بوبر[9] كما يقرر كذلك أنه أفاد أكثر ما أفاد - في منطلقاته في كتابه المذكور - من الفكرة التي ألح عليها عن دور التوقعات في تطور العلم. يقول: وهى النظرة التي نجدها عند برونر Bruner وبوستمان Postman من علماء النفس الذين تذهب نظرياتهم إلى أن عمليات المعرفة برمتها، سواء منها عملية الإدراك الحسي أو عملية التفكير أو عملية التذكر، إنما هي فرضيات يفترضها الجهاز العضوي (تجاه ما يصادفه في العالم الحسي من مواقف) تتطلب "أجوبة " - يعنى من هذا العلم الحسي الذي يصطدم به الجهاز العضوي - تقضي بصحتها أو ببطلانها، فتؤيدها أو تفندها[10] وهذه الأجوبة إذا هي جاءت مخالفة للتوقع، فإنها حينئذ تكون بمثابة خبرة جديدة.

وأفق التوقع - كما يعرّفه جمبرش - "مناخ/جهاز ذهني mental set يرصد - على نحو مفرط الحساسية - أي انحراف (عنه) واي تعديل (فيه)"[11] وقد استعملت كلمة "مناخ " في ترجمة الكلمة الإنجليزية "set". وهى ليست المقابل الحاسم لها، لأن الكلمة الإنجليزية مستعملة في مجال علم النفس التجريبي للدلالة على الهيئة التي يتخذها الذهن أو الوضع الاستعدادي الذي يكون منه - أي الذهن - إزاء موقف من المواقف[12]. وقد آثر الدكتور عز الدين إسماعيل في ترجمتها كلمة أخرى، فجاء تعريف جمبرش لأفق التوقع - نقلا عن هولب - على هذا النحو:[13] "جهاز عقلي يسجل الانحراف والتحويرات بحساسية مفرطة"، لأن كلمة "جهاز" تناسب كلمة "يسجل" أو يرصد إلخ. وهى كلها معان مرادة هنا

لاتساع دلالة الكلمة في الإنجليزية.

وجمبرش يستعير الكلمة من مجال علم النفس، وإن كان أصحاب علم النفس أنفسهم لا يرون فيها مصطلحًا مناسبًا، فهي توحي في بعض استعمالاتها، وهي كثيرة، بالثبات والجمود، وهما معنيان أبعد ما يكونان عن مراد علماء النفس حين يستعملون الكلمة، فإن الهيئة الذهنية يستدعيها المرء حين يطلب منه أداء عمل من الأعمال، ثم لا تعود إلى الظهور بعد ذلك حتى يكون مطلوبًا أداء الفعل مرة أخرى[14].

كذلك فالمناخ الذهني أو الهيئة الاستعدادية لها فوائدها، ولها كذلك سيئاتها. أما حسناتها فتظهر في أنها تختصر ما يسميه علماء النفس بوقت رد الفعل Reaction Time. هذا الوقت يقصر كلما كان المرء مدربًا على أداء ما ينبغي أن يكون عليه رد فعله إزاء مثير من المثيرات. فلو طلب من إنسان مثلاً - وهي تجربة أجراها علماء النفس بالفعل - أن يضغط على زر كهربي عند ظهور ضوء ما، فإن وقت رد الفعل في المحاولة الأولى يكون نصف ثانية. لكن هذه المدة تقل حتى تصبح 1/5 أو 1/4 ثانية فقط بعد قيام الشخص بعدة محاولات. هذا راجع إلى الهيئة الذهنية أو المناخ الذهني المتهيئ لاستقبال الإشارة. وكثيرًا ما يكون وضع الاستعداد هذا مرئيًا، كما في حالات سباق الجري، حيث يقف المتسابق متخذًا هيئة بعينها نعرفها حين نجري هذه المسابقات. الهيئة الاستعدادية عمومًا تعرف بآثارها التي تتمثل في شيئين: تسهيلها رد الفعل الذي نستعد له، وحيلولتها دون أي ردود فعل أخرى تزاحمه[15].

لكن من سيئات الهيئة الاستعدادية "set" أنها إذا طال تلبس الذهن بها أحدث ذلك فيه نوعًا من العمى. قام علماء النفس هنا[16] بإعطاء جماعة من الناس قوائم من الألفاظ تضم كل منها ثلاثين كلمة، كل منها من خمسة حروف. هذه الحروف غير مرتبة على

ترتيبها الأصلي. ثم طلب من كل منهم تكوين كلمات مستقيمة المعاني بإعادة ترتيب تلك الحروف. كانت الكلمات في القائمة المعطاة بحيث يمكن استنباط خطة في ترتيبها تنتظمها جميعًا: الحروف "ب ا ح ص م" مثلا - والمثال من عندي - إذا رتبت بحيث يكون أرقام حروفها في الكلمة هكذا: "3 2 1 4 5"، تولد عن ذلك كلمة "مصباح" التي هي الحل الصحيح. الذي حدث أنهم لم ينتبهوا لهذه القاعدة في البداية، لكنهم سرعان ما تكيفوا مع التشابه الواقع في حلولهم للمفردات الأولى من القائمة. وقد ظهر ذلك في السرعة المتزايدة التي أدوا بها الحلول. ولكن الذي يعنينا في هذه التجربة شيء آخر. كانت هناك خدعة أخرى: لم ينتبهوا إلى أن نصف القائمة الأخير قد اختير بحيث يمكن أن تحل مفرداته طبقًا للقاعدة وأن تحل كذلك متحررة منها، فيكون ثمة إمكانيتان، لا واحدة، بخلاف نصف القائمة الأول الذي لا تحل مفرداته إلا طبقًا للقاعدة وحدها. الحروف "ز ى ر ن خ" مثلا - وهذا المثال من عندي أيضًا - فيها اختياران: "خنزير" التي تتوافق مع القاعدة، و"زرنيخ" التي تتحرر منها. إن الغرض من التجربة كلها كان - كما ذكر علماء النفس - الإجابة عن هذا السؤال: هل طال تلبس الذهن بالهيئة الاستعدادية حتى أدى ذلك إلى حالة من العمى أصيب بها الأفراد فعموا عن الحل الآخر. وقد جاء الرد على ذلك بالإيجاب.

إن عمى الذهن وانصرافه من أشد آثام الهيئة الاستعدادية وغبنها لنا: إن فكرة أو قانونًا أو خطة منتظمة إذا طال مكوثها في الذهن استبدت به فلا نرى الأشياء إلا في ضوئها.

من الواجب هنا أن نقف لتأمل هذه المسألة طويلا وتبين امتداداتها إلى ميادين كثيرة. فما يعرفونه مثلا - في النحو - بطرد الباب على وتيرة واحدة إنما هو مثال آخر من هذا. كذلك ما

قال به الشكلانيون الروس من أن الإدراك يصير كليلا بطول الألفة لما هو مدرك، إنما هو من هذا الباب[17]. وعمومًا فهذا كله يشرح فكرة أفق التوقع، وهي الفكرة التي تتلخص في أن الخبرة الماضية تؤثر في عملية الإدراك نفسها التي هي شيء حاضر.

وقد جاء جمبرش بأمثلة أخرى من عنده على مسألة المناخ الذهني[18]: إذا كنا في مكاتبنا في الصباح وأقبل إنسان، فإنا نكون مهيئين لأن نسمع منه كلمة لا بد أنه سينطق بها: "صباح الخير"، ولا نكاد ننتبه إلى توقعاتنا إذا ما تحققت. إنما ننتبه إلى أنها لم تتحقق إذا أعرض عنا وخالف ما كنا نتوقعه. وحينئذ نقوم بتعديل المناخ الذهني فنتوقع أشياء أخرى عدائية. ومن المشكلات التي يواجهها النازح إلى بلد غريب افتقاره إلى إطار مرجعي يعينه على تقمص المناخ الذهني لأبناء البلد الجديد: الألماني يتوقع مصافحة باليد، على حين لا يكاد يومئ الإنجليزي برأسه. العبرة في هذه المواقف وغيرها - كما يقول جمبرش - بالمسافة بين ما نتوقعه وما يقع بالفعل.

كذلك مجموعة النجوم التي كان يسميها القدماء برج الأسد: **إذا أنت قابلتها بهيئة ذهنية مناسبة أمكنك أن تقرأ فيها أسدًا، أو حيوانًا من ذوات الأربع على الأقل، وذلك حين تصل ما بين النجوم الرئيسية فيها بخطوط. "ويختلف رد فعل الهنود في أمريكا الجنوبية، فهم لا يرون فيها أسدًا ولكن صورة سرطان بحري.. يُرَى من أعلاه"**[19]. ونضيف نحن هنا أن سر هذا الاختلاف إنما يرجع إلى اختلاف الأفق.

إن جمبرش يعتمد في قراءته للفن على ما حصله من قراءات في سيكولوجية الإدراك. ويطالبنا أن نتذكر النظرة الجشطالتية في تقدير دور العلاقات "بين الأجزاء" في الفن، لا في إطار اللوحة الواحدة فحسب، لكن كذلك بين اللوحات إذا ما واجهناها قائمًا بعضها بجوار بعض: إذا نظرنا إلى مجموعة فريك Frick في المعرض

الوطني في لندن، فإن لوحة الحصان الأبيض (1819) لكونستابل Constable ستبدو لنا زاخرة بالأضواء والأجواء على نحو ما يريدنا كونستابل أن نراها. فإذا نحن تجولنا في المعرض وانتهى بنا السير إلى اللوحة نفسها وقد تكيفت عيوننا واعتادت على ألوان مدرسة باربيزون Barbizon، فإن لوحة كونستابل ستبدو لنا حينئذ وقد ذهب إشراقها وستتقهقر إلى ما وراء تخوم الفن المعاصر. وهو يفسر ذلك بالدور الذي تنهض به توقعاتنا في الكشف عن المعنى الذي يريده الفنان بعمله الفني. هذا العمل الفني الذي نواجهه وقد تكيفت حواسنا ونظّمت سلفاً. هو يرجع هنا إلى فكرة المناخ الذهني التي تحدثنا عنها، ويقول[20]: **الثقافة برمتها وكل ألوان التفاهم تعتمد على الجدل القائم بين التوقع والملاحظة. والملاحظة عنده مرادف لخيبة التوقع التي تعدل من التوقع نفسه، على ما أكده كارل بوبر دائمًا: "بيّن بوبر أن تأكيد الافتراضات لا يعدو أن يكون مسألة موقتة، أي أنه يزول بعد حين، ويكون دحضها هو آخر الأمرين".**

لقد عول جمبرش على فكرة "المناخ" أو الهيئة الذهنية في تلقي الفن تعويلا واسعًا. وهو لا يرى موقفنا إزاء الفن استثناء من مواقفنا في الحياة عمومًا. الأسلوب في الفن "**يشكل شأنه شأن الثقافة culture ومناخ الرأي، أفقًا من التوقع، مناخًا ذهنيًا يرصد على نحو مفرط الحساسية أي انحراف (عنه) وأي تعديل فيه**"[21].

إن جمبرش مثال جيد للناقد الذي يحاول بناء أفق التوقع التاريخي في تلقي أعمال الفن من خلال التفاته الدائم للسياق الذي تظهر فيه اللوحات. يقول: "**العقل حين يلاحظ الملاقات تنتقش فيه حينئذ ميول ونزعات. وتاريخ الفن يزخر بردود أفعال لا يمكن فهمها إلا على هذا النحو. الذين اعتادوا أسلوب سيمابو Cimabue في لوحة العذراء والطفل، يصدمهم أسلوب جيوتو Giotto في العذراء والطفل كذلك، لما فيها من مشاكلة الحياة على نحو لا يكاد يصدق**"[22]. ونحن نصادف

نظيرًا لذلك في تاريخ السينما، حين أدخلت تقنية البعد الثالث، فكانت المسافة بين توقع المشاهد، وهو التوقع الوافد إليه من تجربته الماضية، وبين ما خبره حينئذ من تقنية الإيهام بمشاكلة الحياة، بعيدة إلى الحد الذي بات فيه كثير من الناس مبهورين انبهارًا شديدًا بروعة المشابهة التامة للحياة. لكن سرعان ما يذوى هذا الشعور حين يترسخ التوقع في وجدان المتلقي ويأخذ ذلك مأخذ التسليم[23].

المشابهة واسعة بين قراءة جمبرش لتلقي الفن وما حاوله ياوس من قراءة الأدب، وكأن ما فعله ياوس تطبيق مباشر لدروسه. وما نجده عند هذا من دعوة إلى إعادة بناء أفق التوقع في اللحظة التاريخية التي ظهر فيها العمل الأدبى، نجد مثله عند جمبرش الذي يرى ذلك ممكنًا رغم صعوبته. وهو صعب لأن مؤرخ الفن حين يقرأ "جيوتو" - مثلا - لا يستطيع قراءته إلا من خلال خبرته التي تمر عبر الانطباعيين ثم ترجع القهقرى عبر مايكل أنجلو حتى يصل إلى لوحة جيوتو التي سبقت أعمال هؤلاء جميعًا. فهو إذن كالناظر في التلسكوب لا يستطيع أن ينظر إلا من موقع بعيد هو موقع قدميه وليس هو موقع الشيء الذي ينظر إليه. وحينئذ لا يرى مؤرخ الفن في لوحة "جيوتو" تلك الروعة في مشابهة الحياة في حيويتها وحركيتها، ولكنه سيرى اللوحة من خلال خبرته بالأعمال التي جاءت بعدها والتى مضت في اتجاه الحيوية والحركة أبعد مما كانت لوحة "جيوتو". وحينئذ فلن يرى في اللوحة إلا تحفظًا صارمًا وإلا ترفعًا مهيبًا. إن هذا هو ما حدا ببعض النقاد وهو أندريه مالرو إلى القول بأن بيننا رتاجًا وبين فن الماضى، وأنه لن تتاح لنا قط معرفته فهو يتغير على الدوام ولا نستطيع أن نراه إلا في سياقات متغيرة كذلك على نحو مستمر.

ولكن جمبرش لا يرى هذه الرؤية التي يراها مالرو، ويقول[24]:

"أنا أقل منه تشاؤمًا، فأنا أومن أن الخيال (قوة التصور أو التخيل) الذي هو نتاج تاريخي، يمكنه أن يتخطى هذه الحواجز، وأن قدرتنا على أن نضبط (adjust) أنفسنا (كما يضبط جهاز استقبال - تنبه هنا لفكرة المناخ الذهني الذي هو جهاز حساس) لنتناغم مع الأساليب المختلفة لا تقل عن قدرتنا على ضبط المناخ الذهني لدينا إزاء المواقف المختلفة في الحياة. هذا يتطلب بالطبع شيئًا من الجهد. لكن الأمر في نظري يستحق هذا العناء".

أقول: ما يقرره جمبرش هنا إنما هو كلام في إعادة بناء أفق التوقع. وهذا بالضبط ما يقوله ياوس وسنأتي للكلام عنه في موضعه.

وقد يكون من المناسب أن نتوقف هنا قليلا لنتذكر كيف يمكن في ضوء فكرة "الأفق" أن نحل مشكلة الصراع بين أنصار القديم والحديث. وهذا شيء بينته في فصل سابق. والمثال هنا ما جرى من ابن الأعرابي حين أمر بكتابة بعض أبيات أعجبته لأنها لبعض العرب، فلما عرف أنها لأبي تمام أمر بتمزيق ما كتب. مثل ذلك أيضًا ما جرى مع الأصمعي في قصة شبيهة. لقد استشهدت لهذه المسألة بمثال يستشهدون به في الكلام عن نظريات الإدراك، مما عرف من مُعمىّ البطة - الأرنب الذي أُخذ مثلا على اختلاف الإدراك باختلاف زاوية النظر، أو معمى الوجه والكأسين الذي يلزم فيه أن تجعل إحدى الصورتين - الوجه أو الكأسين أرضية والأخرى الشكل (خلفية الصورة وأماميتها)، فإذا اتجه الانتباه إلى إحداهما استغرقت الذهن رؤيتها وعمي عن رؤية الأخرى.

وعبارة "أفق التوقع" المركبة تركيبًا إضافيًّا من كلمتين، التي ظهرت - كما تقدم - عند كل من مانهايم وبوبر وجمبرش، مسبوقة بكلمة "أفق" التي كانت متداولة في الفلسفة الألمانية قبل هؤلاء. وقد استعملها جادامر Gadamer وهو يعني بها "مدىً من الرؤية يدخل فيه كل شيء تقع عليه الرؤية من نقطة بعينها تتيح لصاحبها إمكانات أفضل"[25]. وهذا الأفق يتضمن أن رؤيتنا للعالم هي

بالضـرورة منظوريـة، أي مبنيـة علـى منظـور. والمنظـور محـدود بالضرورة، أي لا يمكن أن يكون له صفة "المطلق"، فهو قائم على ملابسـات تاريخيـة مـتغيرة. وهـذا مبـدأ أسـاس فـي الوضـع الهرمنيوطيقي[26]. ويرد على ذهني -هنا - عبارة "المنظر الأعلى" الواردة في قول ذي الرمة[27].

كل من المنظر الأعلى له شبه هذا وهذان قد الجسم والنقب

فالمنظر الأعلى تشبه أن تكون داخلة في أفق جادامر؛ فهو مدى من الرؤية يأتي من الوقوف في مكان أعلى يتيح فرصة أفضل للرائي. وبالطبع هذا مجاز. ولكنه مجاز مناسب لتصوير الفكرة.

والأفق عند جادامر عنصر وراء كل عملية تفسيرية. وهو بمثابة نقطة نقف عليها هي التي ترسم حدود الرؤية: نقطة ناتجة عن كوننا بالضرورة في وضع بعينه من هذا العالم. على أنها ليست نقطة ثابتة ولا جامدة، ولكنها تتولد على الدوام متيحة للرائي وضعًا أفضل vantage point. إنها نقطة نتحرك إليها وتتحرك معنا وترتبط ارتباطًا وثيقًا بتحيزاتنا التي تظهر منا إزاء موقف من المواقف. وهي أفق لا يتسنى لنا أن نجيل النظر فيه[28]. فلنشبه ذلك بعين الرائي: إنها الشيء الذي به يرى، لكنها كذلك الشيء الذي لا يراه، وهي في ذلك كالهيئة الذهنية اللاشعورية التي سبق عنها الكلام[29].

إن ياوس يستعمل المصطلح استعمالا شبيهًا باستعمال جادامر، إلا أنه يختلف عنه اختلافًا قليلا[30]. الفهم عند جادامر اندماج أفقين معًا: أفق المرء وأفق الآخر (النص أو غيره)، أفق الرائي وأفق المرئي. وأفق التوقع عند ياوس - وهو عبارة عن نظام أو بنية من التوقعات يستحضرها القارئ عندما يقرأ نصًا ما ، كما أنه كذلك أمر أساس في تفسير العمل الأدبي - يوصف بأنه intersubjective.[31]

يمكن للناقد الأدبي مضاهاة عبارة "أفق التفسير" التي تظهر

عند جادامر في مقالته عن تفسير العمل الأدبي[32] بأفق التوقع عند ياوس. يقول جادامر، وهو يتحدث عن الأليجوري Allegory، منكرًا أن يكون له وجود في الشعر إلا مع وجود أفق تفسير مشترك حتى لو كان التناظر مطبقًا بينه - يعني الأليجوري - وبين المعنى، إذ "تظل هناك مساحة مفتوحة من عدم الحسم تسمح للغة الشعرية أن تكون شعرية، أي ألا تستنفدها التفسيرات". يوضح جادامر هذا باللجوء إلى كتابات كافكا الذي نجح في بناء عالم من الحياة اليومية المألوفة على نحو يتسم بالحياد والشفافية والموضوعية الهادئة. "لكن هذا العالم الذي يبدو مألوفًا مصحوب بشعور محير بالغرابة يتولد عنه انطباع بأن كل شيء فيه يشير إلى أفق[33] آخر وراءه... ولا نستطيع في الوقت نفسه أن نقول عن ذلك كله إنه أليجوري. والسبب في ذلك على وجه التحديد أن محصلة فن كافكا هي تلاشي أي أفق تفسير مشترك. فإذا كنا عند قراءة النصوص نتوقع - عادة - أن كل شيء فيها يشير إلى معنى يمكننا أن نكشف عنه الغطاء، فإن هذا الشعور نفسه - في كتابات كافكا - هو ما يكون هدفًا للإحباط.

مهما يكن من أمر فإن من نقاد ياوس[34] من يغلب على ظنه أن أفق التوقع عنده بالرغم من مشابهته أفق التوقع عند جمبرش، مستخلص من التراث الفنمنولوجي الهرمنيوطيقي عند كل من إدموند هوسرل، ومارتن هيدجر، وهانز جورج جادامر، الذين يتردد مصطلح الأفق - كذلك - في كتاباتهم. وفي جميع الأحوال، فإن المفهوم يقع في القلب من تفكيره وترتكز نظريته بأسرها عليه. وإن شاغلاً محوريًا من شواغل النظرية عنده إعادة بناء هذا الأفق.

ونريد أن ننبه قبل المضيّ في الكلام إلى أن شيوع المصطلحات الأدبية الجديدة واندفاع الناس إليها جريًا وراء كل جديد باعتباره

بدعة العصر يؤدي غالبًا إلى تسطيح المفهوم وابتذاله وتفريغه من كل طاقة إيجابية له باعتباره – أساسًا – استراتيجية إلى الفهم. وهذا ما حدث بالفعل هنا، كما اشتكى ياوس نفسه في بعض أبحاثه المتأخرة نسبيًا (1975): "إن مفهوم أفق التوقعات لم يصبح خلال السنوات الأخيرة أمرًا شائعًا فقط، وإنما نتجت عنه في تطبيقاته المنهجية أخطاء أجد نفسي مسئولا عن جزء منها"[35].

وقد حكى حامد أبو أحمد تجربته مع المصطلح فقال:[36] "أذكر أن أول معرفة لي بـ "أفق التوقعات" حدثت في عام 1975م، وكنت أعد رسالة الماجستير في جامعة مدريد عن مسرح أنطونيو بويرو بابيجو. ووجدت النقاد الأسبان يتحدثون عن أن هذا الكاتب المسرحي كان في كل مسرحية من مسرحياته يثير أفق التوقعات عند الجمهور بل إن مسرحيته الأولى "قصة سلم" التى مثلت عام 1949م أحدثت تحولا خطيرًا في المسرح الأسباني المعاصر، ومن ثم كسرت أفق التوقعات لدى الجمهور والنقاد، لأنها كانت تمثل انحرافًا عن الأصول التقليدية السائدة منذ عقود طويلة، وهذا هو سر النجاح الذي حظيت به، مما مكن المؤلف من الحصول على أكبر جائزة مسرحية في ذلك الوقت".

إن العمل الأدبي، ولو كان يبدو جديدًا كل الجدة، لا يكون تلقيه في فراغ مطلق، إذ لا يتلقاه المتلقي وذهنه أبيض تمامًا، بل يتلقاه وفيه معلومات. هذا من جهة، ومن جهة أخرى فالعمل نفسه يهيئ قارئه لنوع بعينه من التلقي دون غيره، من خلال ما ينطق به العمل على نحو ظاهر أو غير ظاهر. العمل حين نقرؤه يوقظ فينا ذكرى أشياء قرأناها من قبل، ويهيئنا لحالة شعورية بعينها. وإذا قلنا إن للعمل بداية وإن له نهاية ووسطًا، ففي الصفحات الأولى منه نقيم في أذهاننا فكرة عما يمكن أن يأتى في نهايته أو وسطه، فهذه حينئذ أشياء نتوقعها. وهذه التوقعات قد تتأكد ونحن نمضى في القراءة أو قد تتبدل تمامًا أو تتعدل قليلا أو كثيرًا، أو حتى قد

تتحقق لكن على نحو ساخر ironical [37].

هذا ما قرره ياوس، وشبيه بهذا كلام إيزر في كتابه القارئ الضمنى[38]، فالنص قد يوقظ في نفس القارئ توقعات لا ترجع إلى قراءاته السابقة في أدب العصور الماضية، بل ترجع إلى النص نفسه، توقعات قد يأتى تكذيبها كذلك من النص. وهكذا في سلسلة من الجدل والتفاعل تستمر عبر القراءة بين ما يمكن أن يطلق عليه الاستنباط deduction الذي يقوم به القارئ مما يستخلصه من النص، وهو التوقع أيضًا ، وبين الاستقراء induction، وهو اصطدام القارئ بحقائق جديدة يكشف عنها النص تخيب توقعاته واستنباطاته.

هناك إذن عملية مستمرة الحدوث في عقل المتلقى. ولكنها ليست عملية اعتباطية تحدث كيفما اتفق، أو سلسلة من انطباعات ذاتية صرف، وإنما هي نوع من تنفيذ تعليمات أو إرشادات بعينها، أى أن الإدراك هنا هو ما يسمونه في علم النفس بالإدراك الموجه[39].

إن أفق التوقعات الذي يأتى من خبرة قديمة عند القارئ بأعمال سابقة يلتقى بالنص الجديد الذي يقرؤه، وحينئذ فتوقعاته قد تكون تنويعًا على ما سبق أو تصحيحًا له أو تبديلا كاملا أو مجرد توقعات قديمة تنبعث من جديد بشحمها ولحمها. فإن كانت تنويعًا على شيء مضى أو تصحيحًا له كان ذلك خاصًا بالمدى scope، وإن كانت تبديلا من توقعات أخرى قديمة أو انبعاثًا جديدًا لها، فذلك خاص ببنية الجنس الأدبي[40].

الأفق في هذه الحالة إذن نظام من التوقعات يلوح عند قراءة العمل الأدبى ينبثق عن جملة أمور: اللحظة التاريخية التي يظهر فيها، وهى لحظة القراءة، وهى لحظة لها خصوصيتها التاريخية وملابساتها بحيث لا تتشابه في ذلك مع لحظة أخرى، والفهم

الموجود سلفًا لدى القارئ للجنس الأدبى (ولام الجر هنا تتعلق بالفهم - أى الفهم للجنس الأدبى)، والبنية الشكلية - أى بنية العمل الشكلية المألوفة من قبل للقارئ، وتيمات العمل المألوفة كذلك، والتقابل بين اللغة الشعرية ولغة الاستعمال اليومية[41]. ثم يأتى النص المقروء "إما ليؤكد هذه التوقعات أو ليعدلها أو ينقضها أو يسخر منها وينسفها نسفًا كاملا"[42].

وإذا كان للعمل الأدبي تاريخ، فإن كتابة هذا التاريخ تكون في كتابة تاريخ تلقيه، بهذا يمكن تأسيس استاطيقا التلقي. فهذه إنما تتأسس على أفق التوقعات لدى الأجيال الذي يتأسس على خبرة القراء التي تسبق العمل (أو قد تواكبه كما في حالة التوقعات الآتية من جهة العمل نفسه). وحينئذ فتاريخ العمل الأدبى يُبحث عنه في سلسلة التلقى التي تمتد من جيل لجيل. إن ياوس هنا يهاجم النظرة الوضعية positivistic view، لأنها تهمل تاريخية الأدب إهمالا. ويشرح الفرق بين الأدب والتاريخ بمثال يسوقه من أعمال شريتيان دى ترواييه Chrétien de Troyes، وهو "برسيفال" التي هي آخر أعماله، فيقارن بينه وبين الحملة الصليبية الثالثة التي وقعت خلال الفترة الزمنية نفسها التي ظهرت فيها آخر أعمال الكاتب[43]. الأولى حادثة أدبية، والثانية حادثة تاريخية. الحملة الصليبية عبارة عن واقعة fact ظهرت إلى الوجود من خلال مجموعة من الأسباب والدوافع التي سبقتها وجعلت ظهورها أمرًا محتومًا. أما برسيفال فالأمر فيه على غير ذلك. السياق التاريخي الذي يظهر فيه العمل الأدبى ليس سلسلة مستقلة من الأحداث توجد بمعزل عن عين الراصد الذي يرصدها.

هكذا يرى ياوس المسألة. فبرسيفال لا ينهض بوصفه حادثة أدبية إلا حين يقرؤه قارئ تكون في ذهنه أعمال المؤلف السابقة، فيتبين خصوصيته أو تفرده بالمقارنة بتلك الأعمال وبأعمال أخرى

يعرفها سلفًا إلى الحد الذي يستقيم له فيه مقياس جديد يصلح لتقييم الأعمال التي لم تظهر بعد لكنها بسبيل الظهور.

ثم إن الحادثة التاريخية لها آثار تترتب عليها تقع تحت طائلتها الأجيال اللاحقة ولا تقدر على تحاشيها. أما الحادثة الأدبية فاستمراريتها لا يكفلها إلا أن تستجيب لها الأجيال التي تأتى بعد، إما بنفس الطريقة التي كانت تستجيب بها الأجيال السابقة أو بطريقة جديدة - لا تستمر إلا إذا ظل بينهم وبينها حوار من نوع ما، كالمحاكاة أو المعارضة أو التقويض بالمحاكاة الساخرة ونحو ذلك.

وإذا كانت الحوادث التاريخية التي يأتى بعضها في إثر بعض تترابط فيما بينها ترابطًا منطقيًّا، فإن الذي يضفى على الأعمال الأدبية هذا الترابط إنما هو أفق التوقع. واستخلاص تاريخ العمل الأدبى واستحضاره في خصوصيته التاريخية إنما يتوقف على قدرة الناقد على استنباط هذا الأفق وإعادة بنائه من جديد.

إن ياوس لا يذهب إلى أن العمل يتغير معناه من زمن لآخر، كالذى عليه نقاد آخرون، بل إن للعمل عنده معناه الذي يمكن استعادته. وهذه عبارة يول Juhl[44] من النقاد. وهى عبارة تعوزها الدقة وتحتاج إلى أن تصاغ من جديد، لأنها تتجاهل أن المعنى في النظرية الألمانية قسمة مشتركة بين النص والقارئ. وعلى أى حال فالفكرة الأساسية التي أوردها يول هنا صحيحة. وقد استشهد يول بالمقالة التي كتبها ياوس عن مسرحية إفجينى Iphigenie لجيته، حيث ذهب - يعنى ياوس - إلى القول بأننا نحتاج إلى إعادة تفسير إفجينى، إذا أريد لهذه المسرحية ألا تخسر قيمتها ومعناها بالنسبة لنا، وأنه إذا كان النص قد فقد صلته بعالم اليوم، فإن ذلك يرجع في جانب منه إلى التفسيرات التقليدية القاصرة في القرن التاسع عشر، وهى التفسيرات التي لا تلتفت لفكرة "المجتمع" في مقابل "الفرد". يقدم ياوس قراءة أخرى للمسرحية باعتبارها إجابة عن أسئلة

طرحتها مسرحية إفجينى للكاتب الفرنسى راسين من قبل، وبصفة خاصة مشكلة التوفيق بين حرية الإنسان والإرادة الإلهية. يقول يول: **"إن ياوس لا يذهب إلى أن إفجينى لم يعد لها ما كان لها من معنى في زمن جيته، بسبب ما طرأ من تطورات تاريخية أو اجتماعية أو سياسية. ولكنه يحاول أن يحدد ما كان يقصده(؟) جيته، وينعى على النقاد الذين جاءوا بعده أنهم لم يلتفتوا للشواهد التي تشير إلى ما كان يقصده من معنى"**[45].

إن أى عمل أدبى يختلف الفهم الحديث له بالضرورة عن فهمه أول ما ظهر، لأن أفق التوقعات لدى قارئ اليوم مختلف عنه لدى القارئ القديم. ومهمة الناقد الأدبى - عند ياوس - أن يجتهد حتى يعيد بناء أفق التوقع على نحو ما كان وقت ظهور العمل الأدبى، ويدخل في هذا محاولة الوقوف على الأسئلة التي يفترض أن العمل جاء جوابًا عنها[46].

وسأتوقف هنا عند نصوص من تراثنا الشعرى، بغرض النظر فيما تقدم من أفكار، فأذكر قصيدة "بانت سعاد" لكعب بن زهير وما قدم لها من شروح على مدار القرون، وهى كثيرة. لقد ظهر أن هذه الجهود التحليلية كانت تعكس عقول أصحابها أكثر مما كانت تعكس عقل كعب وتفكيره الشعرى. وهذا ما حاولت أن أقف عليه في تناولي لهذا العمل. إن تصور أفق التوقعات على نحو ما كان وقت ظهور العمل الأدبى هو - في المغزى الأخير - ما كان من وراء التحليل الذي قمت به: **"كنت أتطلع دائمًا في الجهد التحليلى الذي قدمته لقصيدة كعب إلى فهم القصيدة من خلال شعر كعب كله. إن المطلب الذي شغلنى عند التحليل هو كيف كان العرب يفهمون قصيدة كعب لو سمعوها. وهو مطلب عسير المنال على أى وجه من الوجوه. وأظن أن الخطوة الأولى في هذا السبيل هي ما حاولت أن أصنعه من الربط بين القصائد الشعرية المختلفة في ديوان كعب للوقوف على فكرة محورية تدور عليها قصيدته"**[47].

حاول ياوس - كما رأينا - أن يقرأ إفجينى لجيته في ضوء إفجينى لراسين، وحاول جمبرش من قبله أن يقرأ العذراء والطفل لجيوتو في ضوء العذراء والطفل لسيمابو إلخ، كذلك يمكننا أن نقرأ لامية كعب في ضوء لاميات أخرى، منها لاميتا الشماخ بن ضرار وعبدة بن الطبيب، وأن نقرأ هذه اللاميات في ضوء لاميته. وهذه القصائد تشترك في الوزن والقافية وكثير من التعبيرات والتراكيب اللغوية، "كان الشاعر كان يمعد فيها عمدًا إلى لفت الانتباه إلى أنه ينشئ قصيدته في ضوء قصيدة أخرى، كما في قصيدة الشماخ مثلا. فإن الشاعر بافتتاحه القصيدة بـ "بانت سعاد " بالإضافة إلى أشياء أخرى كاستعماله تراكيب خاصة جاءت في قصيدة كعب، كان كانما اراد أن يصوغ تجربته الشعرية في ضوء تجربة كعب. ويظهر فائدة ذلك إذا نحن ذهبنا إلى القول بأنه يمكن فهم قصيدة الشماخ مثلاً في ضوء قصيدة كعب أو العكس، وإن كان ذلك يتطلب عند التحليل مجهودًا متصلا ونظرًا في الشعر مستمرًا للوصول إلى الأفق النهائى الذي تنتهى إليه تجربة كل من الشاعرين في القصيدة"[48].

ولابد هنا من الرجوع إلى تحليل لامية كعب المهدر دمه الذي يحيا في إطار الموت المحكوم عليه به "إنك يا ابن أبى سلمى لمقتول"[49]، كذلك لابد من الرجوع إلى تحليل لامية الشماخ، وفيها قصة الأتان الوحشية التي منعت ورود الماء لوجود الصائدين عليه، فظلت تحوم حوله ليالى كلما همت أحجمت لرؤيتها مكامن الموت فيه، حتى غارت عيناها من شدة العطش. وكل مورد ماء تتذكره الأتان يكتنفه الموت والخطر، حتى تذكرت موضعًا خاليًا من الراصدين فهوت إليه. "كان عنده جماعة من الثكالى يندبن ويرددن نشيدًا خالدًا حزينًا. ولم تكن هذه الجماعة من النساء، بل جماعة من الحمام الورق قائمة كعهدها تردد فوق الماء نشيدها الخالد: هديل، تدعو به الهديل الذي هلك على أيام نوح". وفى هذه القصة المهمة يعنينا أن

نذكر أن الأتان حين خرجت من الماء كانت قوائمها مكسوة بسروال من الطحلب. وهذا أمر له دلالته لأنه يعيد إلى ذهن قارئ قصيدة الشماخ صورة صغار النعام التي انشق عنها البيض الذي اشتملت عليه أسافلها، فكان لها كالسروال. وهي قصة أخرى يتطرق إليها الشماخ في قصيدته. وهنا نقول "إن خروج الصغار من البيض يشبه خروج الأتان من الماء، من حيث كانتا صورتين لميلاد حياة جديدة وابتهاج بها".

وهذه في الحقيقة تجربة كعب بن زهير المسلم الذي انخرط في الإسلام بجوارحه وهو الذي كان قد أحاط به الموت حتى تخلى عنه عشيره. فإذا "كانت تجربة الشكل هي التجربة التي ينتهى إليها الأفق النهائى في قصيدة كعب، وإذا كانت تجربة الحياة التي تكتنفها الأخطار أو الميلاد الذي ينبثق عن الظلمات هي الأفق النهائى لتجربة الشماخ - حسب النتائج التي ينتهى إليها تحليل القصيدة، فربما جاز أن نقول إن الشماخ أراد أن يدعو الأذهان إلى استحضار تجربة كعب"[50].

ومثل هذا يقال أيضًا في لامية عبدة بن الطبيب - هذا الجندى الإسلامى في حروب القادسية الذي كان مأخوذًا بجو المدينة وما فيه من مرح وفتنة وزخرف، كما تظهرنا على ذلك قصيدته، "ولكن اختياره الوزن والقافية اللذين اختارهما كعب ثم استعماله المعانى والتعبيرات التي استعملها، كل أولئك لابد أن يشير إلى شيء. وقد يظهر هذا الشيء في ضوء قصيدة كعب أو في ضوء قصيدة طفيل (طفيل الغنوى قبلهما جميعًا). ولكنا لا نعرف على وجه التحديد المعانى التي كانت في عقل عبدة من قصيدة كعب أو من قصيدة طفيل، ولا سبيل أمامنا سوى إدامة النظر في قصائد هؤلاء الشعراء جميعًا، بل في الشعر الجاهلى كله، فقد يمكن أن يدلنا ذلك على شيء"[51]. إن عبدة كان ينظر إلى تجربة كعب في قصيدته: رأى عبدة جو الفتنة والزخرف والتصاوير فانساق إليه بهمته، ورأى وهو الجندى الرافع لواء الثقافة الإسلامية، أن ذلك مخالف

بطبيعته لروح الثقافة الإسلامية في جوهرها، فتعوذ منه بالرجاء في "فواضل رب سيبه حسن"، كما جاء في قصيدته، (وجاء في شعر ذي الرمة بعد ما يقرب من قرن: "إن الكريم وذا الإسلام يختلب"). **هذه "رؤية جديدة لتجربة كعب الذي عادى الإسلام فاكتنفه خطر القتل ثم تعوذ منه بالرجاء في عفو صاحب الرسالة"**[52].

إن هذا كله يدخل في إطار ما يسميه نقاد التلقى باستحضار الأفق عن عمد الذي يمثلون له بالبارودى parody، وهى المحاكاة الساخرة، وهو يشبه المحاكاة البارودية من هذه الناحية، بل يمكن أن ندخله في البارودى، إذا أخذنا بكلام بعض النقاد الذين لا يشترطون أن تكون السخرية عنصرًا داخلا فيه، ويكتفون في ذلك بالمحاكاة[53].

والمحاكاة الساخرة أو البارودى هي الحالة النموذجية - عند ياوس - التي يكون فيها الناقد قادرًا على إقامة أفق من الفهم على نحو موضوعى لا دخل للعنصر الذاتى فيه. والعمل الأدبى هنا يستثير في القارئ أفق التوقعات لكى يقوض هذا الأفق وينقضه خطوة خطوة. وياوس يستشهد على ذلك بجملة من الأمثلة نذكر منها دون كيشوت لسرفانتس. فنحن هنا بإزاء مؤلف يهيئ القارئ لاستدعاء أفق من التوقعات مبناه على حكايات ومغامرات الفروسية القديمة الأثيرة عنده، وهو أفق من التوقعات تحاكيه القصة محاكاة ساخرة سخرية مرة، تحاكيه قصة دون كيشوت التي هي قصة المغامرة التي يقوم بها آخر فرسان هذه السلسلة[54].

إن إعادة بناء أفق التوقعات في النصوص القائمة على المحاكاة الساخرة ينصاع للناقد بسهولة، لأن هذه النصوص غالبًا ما تضع هذا الأفق في الصدارة[55]، (أو الأمامية foreground، كما يحلو لنقادنا ترجمة المصطلح)، فإن العمل الأدبى في هذه الحالة إنما يجعل أفقه موضوعه[56].

وإذا قبلنا ألا تكون السخرية شرطًا في "البارودى"، فإني سأستشهد هنا بقصيدة كعب بن زهير الأخرى التي يقول فيها في سياق كلامه عن الحمار الوحشى:

كلا منخريه سائفا ومعشرا بما انصب من ماء الخياشيم راذم

محاكاة لقول أوس بن حجر قبله:

كلا منخريه سائفًا أو معشرا بما انفض من ماء الخياشيم راعف

وقد ذكرنا ذلك في مواضع أخرى، فليرجع إليها[57].

وقد عدت لتناول ذلك في إطار فكرة الإغراب التي اعتمد عليها ياوس كذلك في فهم الأعمال الأدبية، فيما كتبته عن "قضايا النقد الأدبى المعاصر في كتابات عبد الله الغذامى"[58]، حيث بينت ثمة أن الاختلاف بين البيتين السابقين في كلمتى القافية يكشف عن فلسفتين متغايرتين، بل تتحدى إحداهما الأخرى وتقاومها. فهذا - يعنى الاختلاف في كلمتى القافية - موضع "يجذب إليه الانتباه بشدة للأثر الإغرابى defamiliarizing، الناشئ عن وضع الكلمتين في ثنائية تقابلية: راعف راذم".

إن أوسًا إنما سخر من فكرة الحيوية والحياة، حين قدم الماء الذي ينصب من أنف الحمار على أنه صورة من الدم الذي يرعف به أنفه؛ والذي حدث أن كعبًا تمسك باللفظة الأولى التي تنحاز للمعنى الظاهري الذي سخر منه أوس، "ومكّن لها وأصلها في قصيدته وعكس فلسفة أوس وتحداه. فإذا كان أوس ينظر إلى الحياة على أنها شيء هش عارض ليس له مكان أصيل في الوجود، على ما يفضي إليه الأفق النهائي للمعاني في القصيدة، فإن كعبًا أراد أن يدعم الحياة ويجعلها الأصل والموت عارضًا. "فالحمار عنده يحيا رغم المخاطر وما يحوطه من أسباب الهلاك. والعناية كالشيء المعلق في عنقه وهو يحميه. وهو عند أوس مهدد

أبدًا وينتظره الموت وإن نجا. والشيء المعلق بمنقه إنما هو الموت"[59].

إن فهمنا المسبق لقصيدة "بانت سعاد" لكعب يعيننا هنا بقوة. فالذي يقرأ شعر كعب كله يجده يقف من الحياة موقفًا مناصرًا. فإيمانه ثابت بالقوة العليا التي تخرج الحياة من سياق الموت. ويظهر ذلك في شعر الحمار الوحشي، وغيره كشعره في القطاة وسائر شعره[60].

ونعود إلى فكرة الأفق عند ياوس، فنقول: إن الباحث يضع يده على الأفق الذي يستحضره النص عمدًا - أو عن غير عمد - حتى يتسنى له أن يخطو إلى الخطوة التالية، وهي تحديد القيمة الفنية أو الجمالية للعمل، وهى الخطوة التي يلخصها ياوس في قوله: **متى نجح المرء في إعادة بناء أفق التوقعات استطاع أن يقدر القيمة الفنية للعمل الأدبي**[61]. والقيمة الجمالية للعمل هنا تقاس بالمسافة التي تفصله عن الأفق. فالعمل تكون قيمته الجمالية أعلى إذا ازور عن التوقعات وأحدث فيها تغييرًا؛ لأنه حينئذ يفتح مجالا لخبرات جديدة تمر في وعى القراء محل خبراتهم القديمة.

واستجابة الجمهور وردود أفعالهم، هي أحد المؤشرات التي يستطيع الناقد الاستعانة بها لتحديد ازورار العمل عن الأفق، بالإضافة إلى الدراسات الأدبية التي قد تتوافر عنه وكلام النقاد الأقدمين وأحكامهم النقدية على العمل كذلك. ويدخل في ذلك ما قد يصادفه العمل من نجاح الوهلة الأولى، أو ما قد يقابل به من رفض، أو ما قد يسببه لقرائه من صدمة. كما يدخل في ذلك ما قد نجده من استحسانات مبعثرة هنا وهناك، أو ما نعرفه عن العمل من أنه لم يفهم إلا في مرحلة متأخرة، أو أنه فهم لكن تدريجيًا على مدار الوقت إلخ[62]. وكما تذهب سوزان سليمان، الأعمال الأدبية التي تظهر في وقت واحد لا يتلقاها القراء على نحو واحد، فبعضها يتمشى مع العصر fashionable، وبعضها عفا عليه الزمن outmoded، كما أن منها كذلك ما يعد سابقًا لعصره إلخ. وهى

كلها أحكام تعين على تقرير ما بلغه العمل من انسجام مع توقعات القراء في حقبة زمنية بعينها، أو خذلان هذه التوقعات[63].

وقول ياوس بأن القيمة الجمالية للعمل الأدبي يمكن قياسها على أساس المسافة التي تفصله عن الأفق لم يسلم من اعتراض النقاد ترى سوزان سليمان أن هذا المقياس ليس صالحًا في جميع الأحوال، وأن من المؤكد أنه لا ينطبق بالدقة الرياضية التي يعزوها ياوس إليه، حين يتكلم عن "قياس" ما للعمل الأدبى من "قيمة" فنية، كما لو كان الأمر لا يحتاج إلا إلى مسطرة حسابية. وكأن "المسافة" بين العمل الأدبى وتوقعات القراء يمكن تحديد مقدارها[64].

كذلك يعترض عليه هولب. وهو لا يذهب إلى أن البعد عن الأفق ليس مقياسًا صالحًا في جميع الأحوال فحسب، بل لا يراه مقياسًا صالحًا على الإطلاق. فلو جلس أمام الآلة الكاتبة قرد من قرود الشمبانزي وأخذ يدق عليها كيفما اتفق، ثم نشر ما كتبه على أنه رواية، لكان على وجه اليقين مخالفًا لأفق التوقع عند القراء. ولكن ذلك لا يجعل منه أدبًا ذا قيمة في تلقى معاصريه، إلا إذا جاء وفق معايير أدبية يستطيع الجمهور أو الناقد الأدبى أن يتبينها فيما يقرأ.

ويذهب هولب إلى أن أساس المأزق الذي وقع فيه ياوس ، أنه اعتمد اعتمادًا مطلقًا على الشكلانيين فيما يتصل بمسألة الإغراب. ولا يرى لذلك ما يبرره عند ياوس. فالنقاد الروس كانت أفكارهم تتواءم مع أدب معاصريهم الذين ألحوا على تحطيم التقاليد والخروج على المألوف. أما ياوس فقد انصبت جملة واسعة من دراساته على أدب العصور الوسطى، وهو أدب لم تكن الجدة مطلبًا من مطالبه ، بل كان يمضى على خطة من تأكيد المعايير الثابتة وتكرار النموذج إلخ. وهو شيء ربما كان يتمشى مع فلسفة الحقبة الإقطاعية القائمة على الهيراركية، وثبات القيم والتكرار

والانتظام إلخ. وإنما التأكيد على الجدة شيء راجع إلى المزاج الحديث الذي ربما كان متوائمًا مع آليات السوق الرأسمالية التي تغلغلت حتى نفذت إلى الذوق الجمالي نفسه. إن جنوحنا لما هو جديد إذن إنما هو آت - في رأي هولب - من جهة "الأفق" الذي ننتمي نحن إليه، وليس معيارًا له صفة المطلق[65].

هذا كلام هولب. ولكن أليس من الجائز أن افتتان إنسان العصر الحديث بفكرة "اتساع الخبرة" - إذا استعملنا تعبير هنري جيمس - كان له أثره البعيد على صاحب "استاطيقا التلقي"، وهي مسألة لا يمكن عزوها إلى الشكلانيين وحدهم، فمفهوم "تكذيب الظن" falsification - مثلا - وهو المرادف لمجافاة أفق التوقع أو كسره وإحباطه إلخ، هو مفهوم أساس في فلسفة كارل بوبر، وهو المفهوم الذي تنبني عليه عملية التعلم. لنعد مرة أخرى إلى عباراته: "كثير من التوقعات لا نكون على وعي به إلا عندما يعكر عليه شيء يمنع حدوثه، كأن نواجه مثلا بما لم يكن في حسباننا. (حينئذ يتبين لنا من خلال حالة اللاتوقع، أننا كنا نتوقع اطرادًا). فتكذيب الظن يجبرنا على تصحيح توقعاتنا. وعن طريق هذه التصحيحات تتمخض عملية التعلم إلى حد بعيد، أو بعبارة أخرى عن طريق محو هذه التوقعات"[66]. وقد سبق أن ذكرنا كذلك كلام بوبر أن موافقة الملاحظة - أو الواقع - للتوقعات لا تعدو أن تكون مسألة مؤقتة لا تلبث أن يأتي ما يخالفها[67]. وهكذا يتطور العلم ويتقدم. ويقول إيزر كذلك في هذا الصدد مؤكدًا ما أذهب إليه: "القارئ الذي له خبرة في قراءة الأعمال الأدبية يتوقع حين يقرأ نصًا نثريًا أو شعريًا أشياء بعينها. لكن هناك العديد من الأعمال الفنية التي يحلو لأصحابها العبث بهذه التوقعات التي أسستها فينا عصور أدبية بعينها. وهنا تتعرض هذه التوقعات للتبديل أو التعديل أو غير ذلك، فيكون على القارئ أن يعيد تشكيل توقعاته، فيكتسب ما يسميه هنري جيمس "توسعًا في الخبرة"[68].

على أن هولب في مقالته التي كتبها لموسوعة النظرية الأدبية المعاصرة عن أفق التوقع، قد ذهب إلى أن ياوس قد عاد فنبذ في أعماله الأخيرة إلى حد بعيد هذه النظرة إلى الأفق باعتباره مقياس "نفي" أو سلب - بمعنى أنه ينفي عن العمل الأدبي الذي يتوافق معه - مع الأفق أي قيمة إبداعية. فلم يعد هذا الأساس عنده وسيلة لنفي القيمة الجمالية عن العمل الأدبي. وإن كان المصطلح قد ظل باقيًا في كتابات ياوس خلال عقدي السبعينات والثمانينات. ويستمر هولب فيقول إن ياوس طبقه في هذه الكتابات تطبيقًا مثمرًا في تحليل التفسيرات المختلفة للنصوص الأدبية، وإن هذا المفهوم قد ظل عنده أداة يتوصل بها إلى التفسير التاريخي للعمل الأدبي ووضعه في سياقه تاريخيًا، وإن كان لم يعد المقياس الوحيد للقيمة الجمالية(69).

مهما يكن من أمر فإنا لم نستنفد بعد كلام ياوس في هذه النقطة المتعلقة بالبعد عن الأفق، على الأقل في كتابه عن استاطيقا التلقي، فإنه قد ذهب فيه إلى أن العمل الأدبي إذا انسجم مع توقعات القراء وأرضى رغبة الجمهور في إشباع ما اعتادته أذواقهم، ولم يكن نقطة تحول إلى خبرة جديدة، دخل في نطاق ما يسميه فن الاستهلاك (culinary) أو فن المتعة(70). وهذا قد يعرض لما نسميه عيون الأدب، أو الروائع، إذا استقبلتها أجيال تالية لجيلها الأول. فهي تحدث في الجيل الأول من متلقيها خبرات جديدة بتغيير التوقعات لديهم، لكن سرعان ما يختفي هذا الشعور المقترن بالجدة والدهشة ومخالفة التوقع، ويتوافق العمل مع ما رسخه من توقعات في أجيال تالية. وحينئذ يقترب من فن المتعة على نحو خطر. وهو حينئذ يحتاج إلى أن يبذل المرء جهدًا فائقًا ليقرأه على غير الوتيرة against the grain، ليقع على الفن فيه من جديد(71).

على أن ذلك أيضًا لم يسلم من اعتراض النقاد. فما يطالب به

ياوس في قراءة عيون الأدب أو الروائع - التي تصبح بعد حين مطابقة لأفق التوقع - من مجهود خاص لفهمها فهمًا مخالفًا لما وقر في الوعي، جعل بعض نقاده - وهو هولب أيضًا[72] - يتساءل: ولماذا عيون الأدب وحدها دون سائر الكتابات، ولماذا لا نقرأ الأعمال التي ترضي المتعة وحدها وتأتي وفق توقعات القراء وإشباع رغباتهم - لماذا لا نقرؤها هذه القراءة. إن قيل إن ذلك راجع إلى ما في تلك من قيمة فنية، فقد وجب أن نتساءل: أين إذن الملامح الأخرى المختلفة التي تتحدد بها الخصائص الفنية للعمل الأدبي؟

ولكن ربما احتاج الأمر إلى شيء من التأني في فهم كلام ياوس؛ إذ كان مطلبه إعادة بناء أفق التوقع الأول لدى قراء الجيل الذي استقبل العمل الأدبي وقت ظهوره. فهو إذن يدعو لمثل ما رأيناه من قبل عند جمبرش من محاولة التخلي عن خبراتنا الحاضرة وتوقعاتنا الحالية حين نقرأ عملاً قديمًا، فنتقمص مناخًا فكريًا مختلفًا، حتى نكون قريبين من الموضوعية في فهم العمل الأدبي لدى متلقيه الأوائل، أو بعبارة أخرى في فهم الفهم الأول للعمل الأدبي.

على أن هذه الموضوعية لم تسلم كذلك من اعتراض هؤلاء النقاد أيضًا. فهذا روبرت هولب مرة أخرى يقول: **إن بحث ياوس عن الموضوعية في إعادة بناء الأفق أوقعه في نفس الأخطاء التي ينتقدها، فـ"على النقيض مما يلح عليه جادامر من التاريخية historicality، يطالبنا ياوس أن نتجاهل وضعيتنا التاريخية أو أن نضعها بين قوسين"**[73].

ذلك أن ياوس يتمسك بمقولة كولنجوود التي انتقد فيها ما ساد حينئذ في فهم التاريخ من أيديولوجيا تقوم على القول بإمكان كتابة التاريخ كتابة موضوعية. "**فالتاريخ ما هو إلا صورة للماضي تنهض في عقل المؤرخ**". هذه عبارة كولنجوود. ويرى ياوس أن هذه المقولة تصدق في مجال الأدب أكثر من صدقها في مجال التاريخ[74].

هذا ياوس، وهذا هولب. لكن في الأمر مبحثًا لطيفًا، فربما

كان كلام الأول متجهًا إلى الموضوعية لا في فهم العمل الأدبى، ولكن في فهم هذا الفهم: "الفهم" الأولى فهم القراء متلقي العمل في أول ظهوره. و"الفهم" الثانية فهم الناقد لهذا الفهم. أى محاولته أن يفهم كيف فهم القراء العمل الأدبى، وهو ما سماه إعادة بناء الأفق. وهو موقف رأينا مثله من قبل عند جمبرش الذي كان أقل تشاؤمًا من مالرو بهذا الخصوص، لأن مالرو كان يرى استحالة ذلك[75].

إن ياوس لا يبحث عن تاريخية العمل الأدبى في عبقرية المؤلف، ولا في صفات كائنة في النص نفسه، ولكن في سلسلة التلقى التي تمتد من جيل لجيل، حتى يمكن لكتابة التاريخ الأدبى أن تؤدى دورًا واعيًا في الربط بين الماضى والحاضر. وهذا شيء قرره هولب نفسه كذلك[76]. وفكرة أفق التوقعات - كما تقول سوزان سليمان - هي التي تعين على درس تاريخ التلقى درسًا منهجيًا. وهنا أتتبع كلام الباحثة إلى نهايته. فأفق التوقع استراتيجية منهجية تعين على "تفحص الظروف التاريخية للكاتب وما طرأ من تغير في فهمه، هذا غير تتبع ما شاع من شهرته أو ما كان في الأذهان من صورته، أو ما خلفه من تأثير - وهى الأشياء التي تختلف فيها هذه المنهجية عن الدراسة التاريخية التقليدية التي لا تتبع غير تاريخ الكاتب وتاريخ شهرته وتأثيره في الأدب فحسب"[77]. ينبغى إذن ألا نغضى النظر عن أهمية فكرة إعادة بناء أفق التوقعات وفائدتها للبحث الأدبي؛ فكثير من انتقادات هولب لا يثبت أمام التمحيص. هذا ما أراه (وإنما يمكن أن تنتقد النظرية من جهات أخرى). وهولب يأخذ على صاحب استاطيقا التلقي أنه لم يقم بتعريف مصطلح "الأفق" تعريفًا حاسمًا، أو تحديد معناه تمامًا. وبعد أن يقرر أن المصطلح يمكن أن يدخل فيه أو يخرج منه كل ما تعنيه كلمة أفق في الاستعمالات السابقة على ياوس، يقول: في الحق أنه لم يقم في أى موضع بتحديد ما يعنيه المصطلح تحديدًا دقيقًا، وأنه

عـول - فيمـا يبـدو - علـى بديهـة القـارئ فـي فهـم المصـطلح[78].
وهذا مردود بما جاء في مقالة كتبها ياوس سنة 1970 من تعريف أفق التوقع بأنه "تهيؤ قارئ العمل الأدبي تهيؤًا ناتجًا عن توقعات مرجعها إلى الثقافة أو الأخلاق أو التراث الأدبي نفسه (الجنس الأدبي، الأسلوب، التيمات)، في لحظة ظهور العمل زمنيًا"[79].

غير أنه ربما كان من أخطر ما يمكن أن يوجه إلى النظرية من انتقادات ما عبرت عنه سوزان سليمان من أنه لا يمكن أن نتجاهل احتمال وجود آفاق من التوقعات توجد معًا في إطار المجتمع الواحد، وليس أفقًا واحدًا. فطائفة من الجمهور قد تتلقى العمل بالرضا، وأخرى من نفس الجمهور قد تتلقاه بخلاف ذلك. ولكن نظرية ياوس لا تفسح مكانًا كافيًا لمثل هذا التنوع في جماهير المتلقين للأعمال الأدبية في لحظة زمنية ما. "ومن الواضح أن دراسة التنوع في طوائف الجمهور الواحد وتلقيهم الأعمال الأدبية فيما مضى من عصور، ليس أمرًا سهلا بحال من الأحوال، مما يفرض علينا أن نكون أكثر تواضعًا بإزاء ما يستحيل علينا معرفته"[80].

و قد ذكر صلاح فضل في كلامه عن مناهج النقد المعاصر أن السيميولوجيا الروسية، خاصة " لوتمان " تطلق على مفهوم أفق التوقعات تسمية الشفرة الثقافية. قال: وهو مصطلح أكثر حيادية ولا يرتبط مباشرة بفكرة التجديد[81]. وقد التفت إلى ذلك أيضًا فوكيما وإبش في كتابهما النظريات الأدبية في القرن العشرين[82]. وعلى أى حال فهذا يذكرنا بالشفرة الخامسة من شفرات بارت في تحليل نص بلزاك[83].

الهوامش:

(1) راجع: عز الدين إسماعيل، مقدمة كتاب نظرية التلقى لروبرت هولب ص ص 7-8.

(2) راجع مقالا لهولب عن مدرسة كونستانس في موسوعة النظرية الأدبية المعاصرة:

Makaryk, I.R. , ed. , Encyclopedia of Contemporary Literary Theory, pp. 14 – 15

وراجع مع ذلك: صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص ص145 وما بعدها.

(3) Toward an Aesthetic of Reception, 23 – 34 , 40 – 41 ...

(4) Fokkema , D. & Ibsch , E., Theories of Literature in the Twentieth Century , 1995 , p. 149.

(5) Ibid

(6) Popper, Karl, Realism and the Aim of Science, Hutchinson, 1983 , p. 97.

(7) Ibid. , p. 48

(8) Realism and the Aim of Science , P. 50.

وراجع ما سبق في المصدر نفسه الصفحات 48-50

(9) Gombrich , E. H. , Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation, London , 1977 , P. 340 , n.p.53

(10) Ibid , p. 24

(11) نص العبارة الإنجليزية كما يأتى: (راجع ص 53).

"A style , like a culture or climate of opinion, sets up a horizon of expectation, a mental set which registers deviations and modifications with exaggerated sensitivity "

(12) أحب أن أنوه هنا بأنى استعملت في بعض أبحاثى المبكرة كلمة "المناخ الفكرى" في سياق مشابه لهذا السياق برمته، وذلك في بحث لى عن الضرورة الشعرية، ففى مناخ فكرى مختلف " استقبل البحث النحوى آراء سيبويه ...، فاختلف فهم النحويين لسيبويه وطوعت أفكاره للمناخ

الفكرى الجديد " (الأسلوبية والظاهرة الشعرية ص12) وتعضيدا للفقرة السابقة أورد كذلك قولي: " فقد تلقف الفكر النحوى بعد سيبويه مسألة الضرورة الشعرية وفلسفته فيها التي انبنى عليها نظره في المسائل النحوية جميعا. ولكن فكر سيبويه سار في النحو مسارا مختلفا انفصم فيه النظام الفكرى الذي قامت عليه مسائل النحو عنده وتمثل تمثلا جديدا ". وهذا إنما يستند استنادا قويا على الدعائم التي تستند إليها فكرة التلقي. وعلى أي حال فأنا أميل إلى التمسك بكلمة "مناخ" التي تظهر أيضا في كلام جمبرش، حيث يقول: "مناخ الرأى"، وهى عبارة أخرى تفسر عنده أفق التوقع. (راجع الهامش السابق).

(13) روبرت هولب، نظرية التلقى، ص155.

(14) Woodworth, Roberts., & Schlosberg, Harold, Experimental Psychology , p. 830.

ويرى المؤلفان هنا أن كلمة adjustment ربما كانت هي الكلمة المناسبة لولا أنها ترتبط في علم النفس بمعان أخرى. وعندهما أن الكلمة الصحيحة هي readiness أى التهيؤ، ولكنها لا تصلح أن تكون اصطلاحا.

(15) Ibid.

(16) Ibid., p. 836

(17) وقد نستطيع أن نفهم في هذا السياق ما قرره بول دى مان في كتابه العمى والبصيرة. كان وكده أن يبحث في الأنظمة الفكرية المختلفة عما هو كامن فيها مما ينقض دعاواها رأسا على عقب. وكأن العقل بتركيزه على خطة بعينها في سياق ما من الأفكار يريد لها الاطراد، يعمى عن رؤية ما في هذا السياق من الأفكار من إمكانات أخرى.

(18) راجع كتاب جمبرش السابق ص53.

(19) نفسه ص90.

(20) نفسه ص24-53.

(21) راجع فيما سبق هامش (13).

(22) راجع جمبرش ص53.

(23) نفسه.

(24) راجع جمبرش ص54.

(25) Holub, Robert,Reception Theory ,Methuen , 1984 , p. 59.

والترجمة العربية ص154. والجار والمجرور في (الرؤية من نقطة بعينها) يتعلقان بالرؤية.

(26) راجع: مشكلة القارئ، وأيضا: Makaryk , p. 15

(27) ديوان ذى الرمة 125/1 ورحم الله أستاذنا الكبير محمود شاكر وجلسة معه دار فيها ذكر البيت وذكر الكلمة.

(28) Makaryk , ed., Encyclopedia.. , p. 553.

(29) راجع فيما سبق كلام بوير عن التوقع اللاشعورى.

(30) Encyclopedia of Contemporary Literary Theory , P. 553

(31) ربما صح أن نترجم هذا المصطلح في صيغته المصدرية بتماور الذوات. وهو من المصطلحات الأساسية في التفكير الهرمنيوطيقى لدى الفنمنولوجيين، ويطلقونه على التفاعل في التواصل بين الذات وغيرها من الذوات. كانت الهرمنيوطيقا في الحقبة الرومانسية التي بلغت ذروتها عل يد دِلْثى Dilthey قد انتهت إلى طريق مسدود، وذلك بالقول بثنائية الذات/الموضوع؛ إذ كيف يمكن عندئذ أن يصل الذات إلى معرفة غيره من الذوات، وكل وسائل المعرفة مبدؤها من الذات العارفة. إلى أن كان اجتياز هذه الأزمة على يد مارتن هيدجر الذي قدم مفهوم الكينونة في العالم: Being – in – the – world. فالذات ينتمي سلفا إلى العالم قبل أن يتسنى له معرفة أي شيء – العالم الذي هو كائن في اللغة – كينونته اللغة.

فتماور الذات إذن هروب – من خلال اللغة – من نطاق الذاتية إلى اتصال أساسه التفاعل: فالمرء كلما انخرط أكثر في محاولة شرح تجربته لغيره – ابتعد أكثر عن الذاتية وتجاوزها إلى الذاتية المتماورة. إن غايتنا هذه في شرح تجربتنا إلى غيرنا مصدرها أننا نعول على الأساس المشترك المتمثل في اللغة على نحو يجعل التجربة معنى متداولا. (يمكن الرجوع إلى كتاب جادامر "الحقيقة والمنهج" 1960))، وكتاب بول ريكور " الهرمنيوطيقا والعلوم الإنسانية 1981)) باعتبارهما المصدرين الأساسين اللذين يعالجان مسألة تماور الذات. راجع:

Encyclopedia of Contemporary Literary Theory , p. 568.

(32) Gadamer Hans-Georg, The Relevance of the Beautiful and other Essays, Cambridge, 1989 , pp. 70 – 71

(33) كلمة الأفق هنا من عندي آثرتها على كلمة "شيء" something الموجودة في العبارة الإنجليزية.

(34) روبرت هولب، والإشارة هنا إلى مقالته التي كتبها لموسوعة النظرية الأدبية المعاصرة عن أفق التوقع، راجع:

Makaryk , ed., Encyclopedia.. , pp. 552 – 53

(35) حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ: نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة: كتاب الرياض، عدد 30، يونيو 1996، ص91، نقلا عن جارثيا بيرو.

(36) نفسه ص86.

(37) Jauss, Hans Robert, Toward an Aesthetic of Reception, trans. Bahti, Timothy, Minnesota, 1981, P. 23.

(38) Iser, Wolfgang, The Implied Reader, John Hopkins University, 1975, p. 58.

(39) راجع: ياوس، مرجع سابق، ص23.

(40) نفسه، نفس الصفحة.

(41) المرجع السابق ص22.

(42) عبد الله الغذامي، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1994، ص163.

(43) ياوس، مرجع سابق، ص ص21-22.

(44) راجع: Juhl , P. D., Interpretation: An Essay in the Philosophy of Literary Criticism, Princeton 1980, pp..226,228.

ونحن بالطبع لنا اعتراضنا على تعبيرات يول التي تنطلق من فكرة مقاصد المؤلف التي تجافيها النظرية الألمانية. ولكن ربما أمكن حل هذا الاعتراض بالقول بوجود أفق مشترك بين المؤلف وبين متلقي عمله المعاصرين له.

(45) Ibild., p.p. 226-28.

(46) Suleiman, Susan R.,the Reader in the Text , Princeton,1980, P.36.

(47) راجع: السيد إبراهيم، قصيدة "بانت سعاد" لكعب بن زهير وأثرها في التراث العربى، المكتب الإسلامى، بيروت، الطبعة الأولى، 1986 ، ص13.

(48) السيد إبراهيم، المرجع السابق، ص210.

(49) إيمان كعب بالمقدور وبأن الله لا يخذله فكرة تشيع في جميع شعره، وهى فكرة جاءته من قبل أبيه ومن تراث إسلامى قديم في الجزيرة العربية، هو تراث "الحنيفية". راجع تحليلى للقصيدة في المرجع المذكور ص41-73.

(50) السيد إبراهيم، المرجع السابق ص ص 202-205, 210.

(51) نفسه، ص211. وراجع تحليل قصيدة عبدة في المرجع المذكور الصفحات 192-199.

(52) نفسه، ص291.

(53) راجع مناقشة لندا هتشيون للموضوع في كتابها: A Theory of Parody, Methuen, 1985, pp. 30 – 49

(54) ياوس، مرجع سابق، ص24.

(55) Makaryk, ed., Encyclopedia ... , p. 553.

(56) راجع في ذلك مقالة هولب عن مدرسة كونستانس فى: Makaryk, ed., Encyclopedia ... , p. 15.

(57) راجع الفصل الأول والفصل السابع أيضًا، وراجع كذلك كتابي "الرمز والفن".

(58) راجع ما سبق في الفصل الأول.

(59) راجع تحليل قصيدة أوس في المرجع نفسه ص ص 55-66.

(60) راجع: قصيدة بانت سعاد لكعب بن زهير وأثرها في التراث العربى ص ص41-58.

(61) ياوس، المصدر السابق، ص25.

(62) نفسه نفس الصفحة

(63)The Reader in the Text, p. 36.

(64) المصدر السابق، ص37.

(65) راجع: عز الدين إسماعيل 161-164، والنص الإنجليزى ص ص62-63.

(66) Fokkema & Ibsch, p. 149.

(67) راجع ما سبق عن جمبرش، وما ذكره في كتابه المذكور ص24.

(68)The Implied Reader, p. 58.

(69) Makaryk, ed., Encyclopedia of Contmporary Literary Theory, p. 553.

(70) قارن هذا بكلام رولان بارت عن المقروئي lisible والمكتوبي scriptible أو تفرقته بين العمل الأدبى والنص عمومًا.

(71) راجع: ياوس، المصدر السابق، ص ص25-26 وراجع ما سبق من اعتراض ياوس على قراءات القرن التاسع عشر لمسرحية إفجينى لجيته.

(72) راجع: Reception Theory , PP. 62 – 63. والترجمة العربية ص162.

(73) نفسه ص60 (الأصل)، والترجمة العربية ص158.

(74) ياوس، المصدر السابق، ص21.

(75) راجع ما سبق في الكلام عن جمبرش، وانظر مراجعه هناك.

(76) في مقالته المذكورة فيما سبق عن مدرسة كونستانس لموسوعة النظرية الأدبية المعاصرة، ص15.

(77)The Reader in the Text, p. 36.

(78) راجع كتابه المذكور ص59، والترجمة العربية ص155.

(79) Jauss, Hans Robert, "Literary History as a Challenge to Literary Theory", in New Literary History 2 (1970) نقلاً عن The Reader in the Text, p. 35.

وقد جاء فيه تعريف المصطلح كالآتى:

the set of cultural, ethical, and literary (generic,' stylistic, thematic) expectations of a work's readers in the historical moment of its appearance".

(80)The Reader in the Text, pp. 37 – 38.

(81) مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، الطبعة الأولى 1997، ص149.

(82)Theories of Literature in the twentieth Century, p. 149.

(83) راجع كتاب بارت: S/Z، ص20 من الترجمة الإنجليزية.

الفصل التاسع

اتجاهات غير تقليدية

من قراءة القدماء للنصوص

نتناول في هذا الفصل ثلاثة أنماط غير تقليدية من قراءة القدماء للنصوص. هذه الأنماط تختلف عن الاتجاهات السائدة في قراءة النصوص وفهمها، فهي لا تمضي على ما اعتاده شراح الأدب ونقاده في العصور القديمة. النمط الأول قراءة الشعراء أنفسهم لما انتهى إليهم من التراث الشعري، على نحو ما يظهر في طرائق تعاملهم معه في أشعارهم. وهي قراءة لم يكف الشعراء عنها يومًا، وهي مع ذلك أقل القراءات حظوة بعناية الدارسين: كعب بن زهير مثلا يقرأ شعر أوس بن حجر - رائد هذه المدرسة الشعرية التي ينتمي إليها كعب، ويرسم رؤية مغايرة لرؤيته من خلال تلك القراءة، وذلك من خلال تقنيات خاصة كاستعمال أوزانه وتيماته وتعبيراته، بل وأجزاء من بعض أبياته الشعرية. ويقرؤه بالطريقة نفسها غيره من الشعراء، كالشماخ بن ضرار وعبدة بن الطبيب وغيرهما. وهناك نصوص قرآنية قرأها الشعراء كذلك كسورة الرحمن التي استخلص منها بعض الشعراء معاني اعتمد عليها في عمله الشعري في القصيدة، وإن كان لم يصرح بكلمة واحدة من السورة لكنه استعمل ما فيها مما يمكن أن نسميه البنية العميقة.

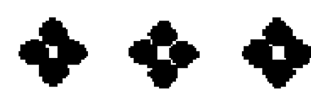
هذا النمط من القراءة يحتاج من ناقد الأدب نفسه جهدًا خاصًا

في تبينه خلال النصوص، حتى لا يقع فيما وقع فيه شراح القرن الثالث الهجري ومن بعدهم، حين رأوا ذلك ضربًا مما سموه بالسرقات الشعرية، بدلا من أن يلحظوا الفروق الدقيقة بين أقوال الشعراء التي يمكن أن تكون مدخلا لفهم رؤاهم وفلسفاتهم، وحتى لا يقع كذلك فيما وقع فيه الباحثون المحدثون من أصحاب القول بنظرية الشعر الشفوي الذين يرون ذلك راجعًا إلى كون هذه القصائد التي تشتمل على هذه الظاهرة، من الشعر الشفوي الذي يقال ارتجالا.

ومثل ذلك نمط آخر يختفي كذلك تحت ظاهر النصوص، ويتمثل في أخبار الشعراء الأقدمين التي قد يمكن أن تكون قراءة متعمقة لأشعارهم. والمثلان اللذان أتناول ذلك من خلالهما أخبار امرئ القيس وأخبار ذي الرمة. ولا يمكن إلا من خلال قراءة شعر الشاعرين على غير العادة التي جرت عليها قراءتهما أن نتبين أن هذه الأخبار ما هي إلا قراءة أخرى لأشعارهما. فهي - أعني الأخبار - وإن لم تكن شعرًا، تجري مجرى الشعر في كونها نصوصًا تتطلب من قارئها نوعًا آخر من القراءة.

ثم هناك نمط ثالث من القراءة غير التقليدية يتمثل في بعض شروح النصوص الشعرية أو ما يماثلها من ضروب التعبير، فيصرفها عن ظاهر المعنى وما يمكن أن يحتمله اللفظ بذاته، ويوجهها إلى آفاق جديدة من المعاني. وهو ضرب من القراءة الرمزية، لكنها الرمزية المبيّتة، أو الأليجورية allegorical. ولدينا مما نتناوله في هذا الصدد مخطوطتان يرجع تاريخ تأليفهما إلى زمن واحد تقريبًا، هو القرن الثاني عشر للهجرة. وطريقتهما في الشرح واحدة. أما الأولى فشرح لقصيدة بانت سعاد لكعب بن زهير. والثانية رسالة لبعض الأزهريين، وهو الشيخ السجاعي (ت1197هـ) يشرح فيها بعض ما كان يجري على ألسنة العامة في زمانه من بعض الأقوال

التي تشبه الشعر ولم يزل الصبيان في قرى مصر يتصايحون به إلى اليوم، من قولهم: "أبو قردان، زرع فدان إلخ". وهي مقطوعة تشبه ما يعرف في الآداب الأوروبية بالسونيتة sonnet من جهة تألفها من أربعة مقاطع، كل مقطع فيها يحتوي على قوافيه الداخلية. إلا أن الذي يلفت النظر في هذا الشرح ادعاؤه أنه يمضي على ما سماه صاحبه "الطريقة المنيفة"، مما يقطع بأن هذا كان نهجًا في شرح الشعر متبعًا في بعض حقب الثقافة العربية لم تتبين لنا معالمه على نحو واسع.



الشعراء وقراءة النصوص

أما قراءة الشعراء بعضهم بعضًا أو قراءتهم للنصوص بوجه عام، فهذا باب واسع في الشعر العربي. وهو سبيل لا محيد عنه للاهتداء إلى فهم الشعر القديم. الشعراء يقرءون شعر من سبقوهم ويفهمونه على وجه خاص. وهذا الفهم يمكن استنباطه من أشعارهم إذا استطعنا أن نتبنى بعض الاستراتيجيات النافعة في فهم الشعر. وهذا شيء تناولته في مواضع متفرقة من كتاباتي، وضربت له أمثلة من شعر كعب وغيره من الشعراء، كقصيدته في مدح الرسول وأصحابه والقصائد التي قيلت على غرارها، لكن تختلف عنها في موضوعاتها، كقصيدتي الشماخ وعبدة بن الطبيب. وكما حاول بعض نقاد نظرية التلقي قراءة بعض الأعمال الأدبية في ضوء بعض، وحاول غيرهم من نقاد الفن قراءة بعض لوحات الفن في ضوء ما سبقها من لوحات، كلوحة "العذراء والطفل" التي تكررت عند فنانين مختلفين، فقد يمكننا كذلك أن نقرأ لامية كعب في ضوء لاميات أخرى لشعراء آخرين. ونحن هنا في الحقيقة إنما نقرأ قراءة الشعراء لما سبقهم من أعمال أدبية. فهذه القصائد تشترك في الوزن والقافية وكثير من التعبيرات

والتراكيب اللغوية، كأن الشاعر كان يعمد فيها عمدًا إلى لفت الانتباه إلى أنه ينشئ قصيدته في ضوء قصيدة أخرى. وهذا هو حال قصيدة الشماخ، "فإن الشاعر بافتتاحه القصيدة بـ "بانت سعاد" بالإضافة إلى استعماله تراكيب خاصة جاءت في قصيدة كعب، كان كأنما أراد أن يصوغ تجربته الشعرية في ضوء تجربة كعب". فهمُ قصيدة الشماخ إذًا يتطلب أن نفهم كيف تلقى قصيدة كعب، أو أن نسأل: ما المعاني التي كانت في ذهنه منها حين أراد استدعاءها في شعره؟ "وإن كان ذلك يتطلب عند التحليل مجهودًا متصلا ونظرًا في الشعر مستمرًا للوصول إلى أفق نهائي مفترَضٍ من المعاني تنتهي إليه تجربة كل من الشاعرين في القصيدة". والإطار الذي تتحرك فيه لامية كعب الذي كان قد أهدر دمه إنما هو إطار "الثكل"، أو الموت المحكوم عليه به: "إنك يا ابن أبى سلمى لمقتول". أما لامية الشماخ، ففيها قصة الأتان الوحشية التي أحجمت عن ورود الماء لرؤيتها كمون الموت فيه. فكل مورد تعرفه يكتنفه الموت والخطر، حتى تذكرت موردًا آمنًا، فهوت إليه، لكن "كان عنده جماعة من الثكالى يندبن ويرددن نشيدًا خالدًا حزينًا........... جماعة من الحمام الورق قائمة كعهدها تردد فوق الماء نشيدها الخالد: هديل، تدعو به الهديل الذي هلك على أيام نوح". و في هذه القصة المهمة يعنينا أن نذكر أن الأتان حين خرجت من الماء كانت قوائمها مكسوة بسروال من الطحلب. و هذا أمر له دلالته لأنه يعيد إلى ذهن قارئ قصيدة الشماخ صورة صغار النعام التي انشق عنها البيض الذي اشتملت عليه أسافلها، فكان لها كالسروال. و هي قصة أخرى يتطرق إليها الشماخ في قصيدته. و هنا نقول "إن خروج الصغار من البيض يشبه خروج الأتان من الماء، من حيث كانتا صورتين لميلاد حياة جديدة وابتهاج بها". و هذه في الحقيقة تجربة كعب بن زهير المسلم الذي انخرط في الإسلام بجوارحه وهو الذي كان قد أحاط به

الموت حتى تخلى عنه عشيره. فإذا "كانت تجربة الشكل هي التجربة التي ينتهي إليها الأفق النهائي في قصيدة كعب، وإذا كانت تجربة الحياة التي تكتنفها الأخطار أو الميلاد الذي ينبثق عن الظلمات هي الأفق النهائي لتجربة الشماخ - حسب النتائج التي ينتهي إليها تحليل القصيدة، فربما صح أن نقول إن الشماخ أراد أن يدعو الأذهان إلى استحضار تجربة كعب".

ومثل هذا يقال في لامية عبدة بن الطبيب - هذا الجندي الإسلامي في حروب القادسية الذي كان مأخوذًا بجو المدينة و ما فيه من مرح وفتنة وزخرف، كما تظهرنا على ذلك قصيدته، "ولكن اختياره الوزن والقافية اللذين اختارهما كعب، ثم استعماله المعاني والتعبيرات التي استعملها، كل أولئك لابد أن يشير إلى شيء" - إلى أفق بعينه من المعاني. وقد يظهر هذا الأفق في ضوء قصيدة كعب أو في ضوء قصيدة طفيل (طفيل الغنوي قبلهما جميعًا وله لامية على غرار لاميتهما). ولكنا لا نعرف على وجه التحديد المعاني التي كانت في عقل عبدة من قصيدة كعب أو من قصيدة طفيل، ولا سبيل أمامنا سوى "إدامة النظر في قصائد هؤلاء الشعراء جميعًا". إن عبدة كان ينظر إلى تجربة كعب في قصيدته: رأى عبدة جو الفتنة و الزخرف والتصوير فانساق إليه بهمته، ورأى وهو الجندي الرافع لواء الثقافة الإسلامية، أن ذلك مخالف بطبيعته لروح الثقافة الإسلامية في جوهرها، فتعوذ منه بالرجاء في "فواضل رب سيبه حسن"، كما جاء في قصيدته، (وجاء في شعر ذي الرمة بعد ما يقرب من قرن : "إن الكريم وذا الإسلام يُختَلب". هذه "رؤية جديدة لتجربة كعب الذي عادى الإسلام فاكتنفه خطر القتل ثم تعوذ منه بالرجاء في عفو صاحب الرسالة"[1]. وهذا كله يدخل في إطار ما يسميه نقاد التلقي استحضار الأفق عن عمد.

وقد سبق أن استشهدت بقصيدة أخرى لكعب بن زهير، فيها نوع من المحاكاة لقصيدة من شعر أوس بن حجر.

والشعراء لا يكفون كذلك عن قراءة نصوص الثقافة العربية غير الشعر، كالنصوص القرآنية. وإذا رجعنا إلى بعض قصائد المجموعة الشعرية "منتهى الطلب"، وهي قصيدة امرئ القيس ابن جبلة السكوني التي مطلعها:

إنـي علـى رغـم الوشـاة لقائـل ... سقى الجارتين العارض المتهلل

فقد يمكننا أن نتبين أنها ليست إلا قراءة للسورة القرآنية الكريمة "الرحمن"، وإن كان الشاعر لم يصرِّح بكلمة واحدة منها - أعني من السورة، لكنه استعمل ما فيها مما يمكن أن نسميه "البنية العميقة". وهذه البنية ترجع إلى استعمال تراكيب بعينها كالتثنية بالحرف والتثنية بالعطف والتثنية التي أساسها التكرير. والمقصود كل هذه الصور من التثنية مجتمعة مع ما يتصل بها من فلسفة ترجع إلى فكرة "المعاد" المؤسسة على التثنية. إصرار الشاعر على التثنية بالحرف في القصيدة له أمثلة كثيرة فيها، كالتثنية التي ظهرت في قوله "الجارتين" في مطلع القصيدة الذي أشرنا إليه فيما سبق[2]. وأقول: إن هذا إنما جاء إلى قصيدته من قراءته "العميقة" لسورة الرحمن. وأنا إنما أعني هنا هذا الإلحاح على التثنية بالحرف. وكذلك اتصال هذا الإلحاح بالإلحاح على التثنية بالعطف. والتثنية بالعطف لها أمثلة كثيرة في سورة الرحمن، كما أشرت إلى ذلك في بحثي عن الضرورة الشعرية[3]، ولها كذلك في قصيدة امرئ القيس بن جبلة السكوني نسبة ورود عالية[4]. والعلاقة التاريخية بين هاتين الصورتين من التثنية أمر يؤكده كلام علماء العربية الذين يذهبون إلى أن التثنية بالحرف أصلها التثنية بالعطف.

كذلك ما يمكن أن نسميه "التثنية بالتكرير". ومثالها في سورة الرحمن التكرير الواقع في قوله تعالى: "ومن دونهما جنتان"،

وذلك بعد قوله: "ولمن خاف مقام ربه جنتان" إلى آخر الآيات. ومثالها في القصيدة تكرير قصة الصائد مرتين.

لكن الشاعر إنما أراد بذلك كله أن يستدعي قراءته لسورة الرحمن إلى مجال قصيدته. وقد يمكن أن ترتد هذه القراءة إلى الإيمان بـ "البعث" الذي نرى أنه القضية الأساسية في السورة[5]. وإذًا، فهذا نمط من قراءة القدماء للنصوص يظهر في أعمالهم الإبداعية نفسها. وهو شيء لم ينتبه إليه شراح الشعر ولا نقاده القدماء، ولا انتبه إليه كذلك الباحثون في الأدب الجاهلي الذين عزوا ظاهرة استعمال الشعراء تقنية تكرير الوزن والقافية والتعبيرات اللغوية، أو الأبيات وأنصاف الأبيات إلخ، إلى ما ادعوه من أن الشعر الجاهلي اعتمد على الرواية الشفوية، وأن ذلك أثر من آثار هذه الرواية الشفوية فيما يذهبون. يقول بعض من كتبوا عن الشعر الجاهلي، وهو زويتلر في كتابه عن التراث الشفوي في الشعر العربي القديم: "**كانت الذاكرة تتكفل بنقل العمل الأدبي من جيل لجيل. وهذا هو الاعتقاد السائد بين الباحثين الذين قالوا بحقبة من الرواية الشفوية أو التراث الشفويّ سابقة على التدوين - سواء تدوين الأسفار الإنجيلية أو الملاحم الهوميرية...... لقد قامت الشواهد على ثبوت أن الشعوب الأمية كانت تتمتع بذاكرة عجيبة. ووجد الباحثون أن النص يمكن أن يبقى من جيل إلى جيل بدون أن يمتوره تغيير، أو إذا وجد تغيير فهو شيء طفيف يرجع إلى زلات الذاكرة**" والباحث يعقب على ذلك بقوله: الشيء نفسه يصدق على دراسة الأدب العربي. ثم: يمكن للنص أن يُسْتَرَدَّ في الحال بدقة تامة، إذا ما فقدت نصوصه المكتوبة أو المطبوعة[6].

وأقول: المغالطة الأولى التي تنطوي عليها تلك الأبحاث التي تحاول إثبات شفوية الشعر العربي القديم الاستناد إلى مسألة الذاكرة العجيبة عند الأميين ممن لا عهد لهم بقراءة أو كتابة.

والمغالطة تكمن في أن للذاكرة دائمًا عملا إيجابيًا على النصوص. وهي ليست تصويرًا فوتوغرافيًا للشيء المنقول. وتكاد هذه الدراسات التي تنحو هذا المنحى أن تكون منقطعة تمامًا عن أبحاث الذاكرة التي مضت الدراسات فيها شوطًا بعيدًا يربو حتى الآن على مائة عام. وهي تذهب إلى أن للذاكرة فاعلية مستمرة وأثرًا إبداعيًا لا يتوقف على محتوياتها (محتويات الذاكرة). وهذا ما يمكن استنباطه من بعض الملاحظات التي لاحظها أصحاب النظرية الشفوية أنفسهم ومروا عليها رغم ذلك وهم عنها غافلون. يقول زويتلر نفسه: **إن أهم ما تنطوي عليه الحقائق التي كشف عنها دارسو التراث الشفوي ... اعتبار كل صورة من صور الأداء خلقًا جديدًا مستقلا للقصيدة**[7].

ويحاول بعد أن يستعرض آراء رواد النظرية الشفوية أن يسحب ذلك على الشعر الجاهلي، بل وكذلك الإسلامي الأول. فأبحاث ميلمان باري ولورد وغيرهما تذهب إلى أن النص الأقدم للملحمة وكذلك القصيدة القصصية عبارة عن تسجيل للألفاظ التي نطق بها راوي الملحمة في مرة بعينها من مرات الإنشاد. والراوي الذي أملاها إنما كان هو نفسه المؤلف، فهو لم يكن يتلو من الذاكرة، وإنما كان يؤلف العمل تأليفًا وهو يُدوَّن. وإذًا فالنص المكتوب - كما يقول لورد - تدوين لصورة بعينها من الأداء. وهكذا تأسس النص الثابت. وعلى حين استمر الراوي/ الشاعر في أداء عمله في الإنشاد مبدعًا في كل مرة من مرات الأداء مغيرًا ومبدلا في الألفاظ ما شاء، دون أن يكون للصورة التي دونت سلطان عليه، كان هناك عالَمٌ آخر ينبثق من هؤلاء الذين كانوا يعتمدون على قراءة النص المكتوب، وليس سماعه لحظة الإنشاد. وهؤلاء انتهى بهم الحال إلى النظر إلى النص المكتوب، لا على أنه تسجيل للحظة بعينها في التراث، ولكن على أنه "الـ" قصيدة.

وينساق زويتلر حينئذ، ولعل ذلك بتأثير ما شاع عن العرب من أنهم أمة أمية لم تكتب ولم تقرأ إلى القول: "لم يعد في إمكان الباحث في الشعر الجاهلي أو الإسلامي الأول أن يتجاهل ما ينطوي عليه هذا الكلام. ولا يستطيع الناظر في الشعر الجاهلي نظرًا سريعًا ممن يروعه تشابه قصائد كثيرة في محتواها وترديدها الأفكار نفسها على نحو يختلف قليلا أو كثيرًا، إلا أن يتبين أهمية كلام باري وضرورته لإعادة النظر في هذا الجانب في الشعر العربي"[8].

ومعنى ذلك أنه إذا قرأنا قول أوس:

كلا منخريه سائفا أو معشرا ... بما انفض من ماء الخياشيم راعف

وقول كعب:

كلا منخريه سائفا ومعشرا ... بما انصب من ماء الخياشيم راذم

وجب أن نعتبرهما روايتين أو أداءين في لحظتين مختلفتين من لحظات الإنشاد لنص واحد أو لقصيدة واحدة، تفاديًا لهذا التكرار الممل بزعمهم للألفاظ وللأفكار. وكذلك، يقال في قول أوس عن الصائد في القصيدة نفسها:

أخو قترات لا يزال كأنه ... إذا لم يصب لحما من الوحش خاسف

وقول كعب:

أخو قترات لا يزال كأنه ... إذا لم يصب صيدا من الوحش غارم

وأبيات أخرى في القصيدتين تجري على هذا النحو. وما يقال هنا يقال في جملة واسعة من الشعر العربي.

لكن لو أراد دارسو الشعر الجاهلي أن يكونوا جادين في قراءته وأن يمنحوه ولو الحد الأدنى من الوقت الذي يسمح لهم بالتأمل في ملاحظة الفرق الطفيف - على سبيل المثال - بين "أو"

فـي بيـت أوس والـواو فـي بيت كعـب، لانكشـف لهم فـرق بـين فلسفتين مختلفتين وفكرتين متغايرتين - كما بينا. وهـذا المثال نفسه يدل على مقدار الدقة التي وصلت بها القصيدتان إلينـا، دون أن يشتبه أحـد البيتين بـالآخر. وهـو يـدل فـي الوقت نفسـه علـى أن الـذي حفـظ لنـا هـذا الفـرق وحمـى القصـيدتين ممـا قـد يعـرض لـذاكرة الـرواة مـن السـهو والنسـيان، إنمـا هـو الـكتابة. فقصيدتا أوس وكعـب كتبتـا - لا محالـة - فـي زمـن الشـاعرين وتحـت أعينهما. إن الذي يدعو إلى التعجب من أمر هذه الدقة أن التصحيف وارد فـي مواضـع الاخـتلاف هـذه لتقاربهـا الشـديد فـي الصـورة الكتابيـة. وهـذا يـدل علـى أن العنايـة بالروايـة لم تكـن تقـل عـن العنايـة بالكتابـة كـذلك، ويـدل فـي الوقـت نفسـه علـى وعـي الأقـدمين بـأن العلاقـة بـين القصـيدتين تنطـوي علـى قـراءة للـنص القديم يتأسس عليها النص الجديد.

لقد لقي الشعر الجاهلي على أيدي البـاحثين المحـدثين مـن الغبن وسوء التقدير ما لم يلقه شيء آخر. وبدلا من النظر إلى هذا التشابه الشديد بين القصائد أو الأبيات على أنه مظهر للعبقرية، أخذ على خـلاف ذلـك، كمـا أخذ علـى أنـه مظهـر للأميـة التي ترجـع إليهـا الروايـة الشفوية. ولكننـا نسـأل: لـو أن موسـيقيًا عظيمًـا، كـبعض عبـاقرة الموسـيقى الـذين يسـتطيعون أن يميـزوا أدق الأنغـام - ولا يخلطوا بين عدد لا يحصـى ممـا يتشـابه منهـا، اسـتعمل هـذه الأنغام المتشابهة فظهرت لآذاننا على أنهـا نغـم واحـد مطـرد لا يختلـف، هـل نكون حجة على فساد ذوقه أو سمعه؟ أو لو استطاع إنسان أن يميز فـي اللون الأزرق أو الأحمر أو غيرهمـا قدرًا من الاخـتلاف يربـو علـى ما يقدر عليه الرجل العادي، فمن يكـون حجـة علـى الآخـر؟ قـديمًا قـال أهـل الحكمـة: مـن حفـظ حجـة علـى مـن لم يحفـظ. أقـول: وكذلك يقال فـي الأفكار والمعاني وغيرهـا مـن أمـور الإدراك: مـن

أدرك حجة على من لم يدرك. وأمر التشابه والتكرار في الشعر الجاهلي راجع إلى هذا.

لكن شراح الشعر القدماء – ابتداء من الدولة العباسية – لم يحسنوا الظن كذلك بالظاهرة، فقد عزوها إلى السرقات الشعرية. وذلك ظاهر في شرحي الأحول وثعلب لشعر كعب. وقد تعرضت بالتفصيل لرد هذه المسألة في مواضع أخرى، حين علقت على ما نسب للفرزدق من أنه سطا على قول جميل:

ترى الناس ما سرنا يسيرون خلفنا وإن نحن أومأنا إلى الناس وقفوا

بأنه ليس ثمة قوة تمنع الفرزدق أو غيره - إلا قوة الذوق النقدي المتأخر التي ألقت ذلك في روع الشعراء - من أن "يأخذ" بيتًا لجميل أو لغيره، فيضعه في شعره، ليؤدي به غرضًا بعينه أو ليحدث به تأثيرًا ما. وهذا حادث في الشعر العربي على الدوام. وهي سمة ميزت الاتجاهات الحداثية (المودرنية) في الآداب الأوروبية التي صار فيها ذلك ظاهرة شديد الوضوح، حتى ذهب بعض النقاد إلى أن الحداثة إنما تتلخص في فكرة البارودي parody، أي محاكاة النصوص، ساخرة كانت هذه المحاكاة أو غير ساخرة. وحين يعمد بعض الرسامين مثلا إلى لوحة لفنان مشهور، فيعيد رسم اللوحة، ولنكن صورة نابليون مثلا واقفا في حجرة مكتبه، بحيث تكون اللوحة الجديدة نسخة طبق الأصل من اللوحة الأخرى، إلا مع اختلاف طفيف في الظلال مثلا أو غير ذلك، ليبين صاحب الرسم الجديد فكرة أخرى وموقفا مختلفا، ينتقل بها إلى النقيض - من الإجلال إلى الهزء والسخرية[9].

فماذا نسمي هذا؟ هل نسميه سرقة؟ وماذا نسمي العلاقة بين بيت امرئ القيس:

وقوفا بها صحبي علي مطيهم يقولون لا تهلك أسى وتجمل

وبيت طرفة:

وقوفا بها صحبي علي مطيهم يقولون لا تهلك أسى وتجلد

هل هي سرقة أيضًا؟ نقاد القرن الثالث ومن بعدهم سيقولون: نعم. وكيف يسرق المرء الشمس وبيت امرئ القيس معروف للعالمين في أرض العرب جميعًا؟ إن هذا الاختلاف الطفيف إنما هو قراءة ودعوة كذلك إلى قراءة البيت المحاكى قراءة جديدة بإلقائه في سياق جديد[10].

أخبار الشعراء وقراءة الشعر

أما النمط الثاني من قراءات القدماء للنصوص الذي أريد أن أتناوله في هذا البحث، فيتمثل في أخبار الشعراء التي يمكن رؤيتها على أنها قراءة متعمقة كذلك لأشعارهم. وأذكر هنا مثلين مما روي من أخبار امرئ القيس وذي الرمة. فأخبار ذي الرمة متضاربة يظهر فيها الشيء ونقيضه. وهذا يدل على أن لها معنى آخر سوى نقل الواقع الحرفي أو التأريخ لأحداث وقعت للشاعر. الأخبار تشير إلى أنه أول ما نطق بالشعر نطق بذكر مية: كأن ظهور الشعر في حياته كان توأمًا لظهورها. كذلك ظل يتغنى بها منذ قال الشعر إلى أن مات. إن المعنى من وراء ذلك أنها أشبه بأن تكون رمزًا على الشعر نفسه. هي أوله وهي آخره. مي هي الشعر. وهذا ما يظهر من قراءة نصوصه. وخرقاء اسم آخر لمي يظهر في بعض قصائده. وقد ذكروا من أخبار ذلك أنها لم تكن تحسن شيئًا من الأعمال اليدوية. وهذا يظهر في التسمية نفسها التي سماها بها الشاعر. فالخرقاء غير الصناع. وإنما المعنى هنا أن شعر ذي الرمة تنزه عن الطابع العملي الذي يظهر فيما يسمى الأغراض

الشعرية، كالمدح والهجاء، وهو الأمر الذي أخرج ذا الرمة من عداد الفحول في حساب نقاد الشعر القدماء. واستكرت الأخبار ذلك عليه حين روت استصراخ قومه له للرد على ما يُوجّه له ولهم من الهجاء. هو سادر في عشق صحرائه وناقته وحب مي والنظر في آثار الدمن والأبعار، و"العبد يرجز به في المقابر"، كما جاء في الأخبار. شعر ذي الرمة قائم - على نحو وثيق - على الطابع الاستاطيقي أو الجمالي الخالص الذي يعلو على المنفعة ويتحرر منها. ويقال إنها كانت كحّالة. وفي هذا قراءة أخرى لمعنى مي أو خرقاء في شعره؛ فهو الذي تفتحت بصيرته للجمال الحقيقي الذي ترمز إليه مي التي أخذت في شعره طابعًا ميتافيزيقيًّا جسّدت فيه تصور الفلاسفة للحب باعتباره سلمًا يرتقي فيه المحب من الإعجاب بالجمال الجسدي إلى أن يصل إلى الجمال الأزلي الذي لا يعتريه كون ولا فساد. مي هي التي فتّحت عينيه على هذا الجمال. أما ناقته واسمها "صَيْدَحٌ" فقد ذكرت الأخبار أنها نفرت منه في الصحراء وعليها شرابه وطعامه وما زالت تنفر منه وهو يتبعها إلى أن مات. والقارئ لشعر ذي الرمة يستطيع أن يرى في الناقة صورة من الأشواق الغامضة إلى ما يتجاوز المعرفة الدنيوية السطحية ومثالا على التطلعات الروحية التي ترتاد بصاحبها آفاق الأبدية المتمثلة في الصحراء التي تعلق بها هواه. ولذلك لا نستغرب الأخبار التي تقول عن الصحراء إنها ضمت رفاته، أو إنه أوصى بأن يدفن فيها. وإن شئنا أمكن أن نرى في الناقة - في هذا المثال من أخبار ذي الرمة - صورة من الرغبة Desire، على نحو ما تناول ذلك أصحاب التحليل النفسي. فالناقة هنا مَثَل allegory على الرغبة واستحالتها على الإشباع، ثم هي والكائن الذي قُدِّر له - أو قدر عليه - أن ينطق وأن يُرْزَق البيان، هي وهو حتى الموت.

هذه نصوص لا تؤخذ على حرفيتها: ميّ هي الصحراء، وهي

"صيدح" الناقة، وهي خرقاء، وهي الشعر، وهي الجمال الأزلي الخالد. ولد ذو الرمة في ذلك كله وعاش فيه ولم يزل يغريه فيتتبعه وينقاد وراءه - كالسيرانات في الأساطير اليونانية القديمة - حتى مات. ثم أوصى بأن يدفن فيه، رغبة منه - في قراءة أصحاب هذه الأخبار لشعره -في ألا يفارقه لا في حياته ولا بعد موته.

أخبار ذي الرمة إذًا ما هي إلا قراءة لشعره. وهي - وإن لم تكن شعرًا - تجري مجرى الشعر في كونها نصوصًا موازية للنصوص الشعرية تتطلب من قارئها نوعًا آخر من القراءة غير الحرفية.

كذلك يقال في أخبار امرئ القيس. في بعض هذه الأخبار نستطيع أن نتبين ملامح من القصة الأوديبية التي يمكن استخلاصها من شعره كذلك. امرؤ القيس هو أوديب العرب: كلاهما ملك، وأبوه ملك. وهذا "ذو القدم المتورمة" والآخر "ذو القروح" (فكرة العيوب الجسدية). وكلاهما ضارب في التيه: الضلِّيل والأعمى. وفي القصة الآتية التي نجدها في الأغاني يظهر لغز أبي الهول مقلوبًا: يسأله الرجل وتجيبه الأنثى، يسأله أوديب (امرؤ القيس) وتجيبه الهولة sphinx. والإجابة عن اللغز هي شرط الزواج، مثلما يحدث في القصة اليونانية تقريبًا. وعنصر القتل قائم في قصة امرئ القيس كذلك: يُقتل العبد الذي لم يتوصل للإجابة الصحيحة، كما في قصة الهولة أو الوحش في الأسطورة اليونانية. وقد عبرت القصة العربية عن الخصاء الذي يتمثل في فصل الطفل عن الأم، في صورة القابلة التي تشق النفس نفسين. كما عبرت عنه كذلك في انشقاق السماء وفي انشقاق الحلة نصفين". كذلك عبرت عن وعي الأنا بنقص الأنثى وأنها لا تملك الفالوس Phallus [11]، بنقص النحيين أو الوعائين اللذين أرسل بهما امرؤ القيس إلى الجارية. المرأة يعبر عنها في الثقافة العربية عمومًا بأنها

وعاء الرجل. ثم يظهر اللغز في النصف الثاني من القصة مرة أخرى، لكن هذه المرة تسأله المرأة ويجيبه الرجل. فإن أجاب إجابة صريحة قتل. وإن أخفى الجواب الصريح، تم له ما أراد؛ لأنه يتبرأ حينئذ من العلاقة المحرمة ويذعن لمبدأ الخصاء الذي يقضي بالانفصال عن الأم. إذ العبد في القصة ليس إلا الصورة الأخرى للأنا كذلك:

"إن امرأ القيس آلى بألية الا يتزوج امرأة حتى يسألها عن ثمانية وأربعة وثنتين، فجعل يخطب النساء فإذا سألهن عن هذا قلن أربعة عشر. فبينما هو يسير في جوف الليل إذا هو برجل يحمل ابنة له صغيرة كأنها البدر ليلة تمامه، فأعجبته. فقال لها: يا جارية، ما ثمانية وأربعة واثنتان؟ فقالت: أما ثمانية، فأطباء الكلبة. وأما أربعة، فأخلاف الناقة. وأما اثنتان، فثديا المرأة. فخطبها إلى أبيها، فزوجه إياها. وشرطت هي عليه أن تسأله ليلة بنائها عن ثلاث خصال. فجعل لها ذلك، وأن يسوق إليها مائة من الإبل وعشرة أعبد وعشر وصائف وثلاثة أفراس. ففعل ذلك. ثم إنه بعث عبدا له إلى المرأة وأهدى إليها نِحْيا من سمن ونحيا من عسل وحلة من عَصَب. فنزل العبد ببعض المياه فنشر الحلة ولبسها فتعلقت بعُشَرة فانشقت، وفتح النحيين فطعم أهل الماء منهما فنقصا. ثم قدم على حي المرأة وهم خلوف فسألها عن أبيها وأمها وأخيها ودفع إليها هديتها. فقالت له: أعلم مولاك أن أبي ذهب يقرب بعيدا ويبعد قريبا، وأن أمي ذهبت تشق النفس نفسين، وأن أخي يراعي الشمس، وأن سماءكم انشقت، وأن وعاءيكم نضبا. فقدم الغلام على مولاه، فأخبره. فقال: أما قولها: إن أبي ذهب يقرب بعيدا ويبعد قريبا، فإن أباها ذهب يحالف قوما على قومه. وأما قولها: ذهبت أمي تشق النفس نفسين، فإن أمها ذهبت تُقَبِّل امرأة نفساء. وأما قولها: إن أخي يراعي الشمس، فإن أخاها في سَرْح له يرعاه فهو ينتظر وجوب الشمس ليروح به. وأما قولها: إن سماءكم انشقت، فإن البُرْد الذي

بعثت به انشق. وأما قولها: إن وعاءيكم نضبا، فإن النحيين اللذين بعثت بهما نقصا، فاصدقني. فقال: يا مولاي إني نزلت بماء من مياه العرب، فسألوني عن نسبي، فأخبرتهم أني ابن عمك، ونشرت الحلة فانشقت، وفتحت النحيين فأطعمت منهما أهل الماء. فقال: أولى لك. ثم ساق مائة من الإبل، وخرج نحوها ومعه الغلام، فنزلا منزلا، فخرج الغلام يسقي الإبل، فعجز، فأعانه امرؤ القيس، فرمى به الغلام في البئر وخرج، حتى أتى المرأة بالإبل، وأخبرهم أنه زوجها. فقيل لها: قد جاء زوجك. فقالت: والله ما أدري أزوجي هو أم لا ! ولكن انحروا له جزورا وأطعموه من كرشها وذنبها. ففعلوا. فقالت: اسقوه لبنا حازرا، وهو الحامض. فسقوه، فشرب. فقالت: افرشوا له عند الفرث والدم، ففرشوا له، فنام. فلما أصبحت أرسلت إليه: إني أريد أن أسألك، فقال: سلي عما شئت. فقالت: مم تختلج شفتاك؟ قال لتقبيلي إياك. قالت: فمم يختلج كشحاك؟ قال: لالتزامي إياك. قالت: فمم يختلج فخذاك؟ قال: لتوركي إياك. قالت: عليكم العبد، فشدوا أيديكم به. ففعلوا. قال: ومر قوم فاستخرجوا امرأ القيس من البئر، فرجع إلى حيه، فاستاق مائة من الإبل، وأقبل إلى امرأته، فقيل لها: قد جاء زوجك. فقالت: والله ما أدري أهو زوجي أم لا! ولكن انحروا له جزورا، فأطعموه من كرشها وذنبها، ففعلوا. فلما أتوه بذلك، قال: وأين الكبد والسنام والملحاء؟ فأبى أن يأكل. فقالت: اسقوه لبنا حازرا. فأبى أن يشربه، وقال: فأين الصريف والرثيئة ؟ فقالت: افرشوا له عند الفرث والدم. فأبى أن ينام، وقال: افرشوا لي فوق التلعة الحمراء، واضربوا عليها خباء، ثم أرسلت إليه: هلم شريطتي عليك في المسائل الثلاث. فأرسل إليها: أن سلي عما شئت. فقالت: مم تختلج شفتاك؟ قال لشربي المشعشعات. قالت: فمم يختلج كشحاك؟ قال: للبسي الحبرات. قالت: فمم تختلج فخذاك؟ قال: لركضي المطهمات. فقالت: هذا زوجي لعمري، فعليكم به واقتلوا العبد. فقتلوه، ودخل امرؤ القيس بالجارية *.

يقول عالم الأنثروبولوجيا البنيوية الشهير ليفي - شتروس: إن ثمة علاقة وثيقة في كثير من الحضارات بين الألغاز ونكاح المحارم، فـ "أوديب قبل أن يقع في سفاح المحارم يُواجَه بلغز. وفي حضارة بعض قبائل الهنود نرى الشيء نفسه. وهكذا، فحيث يكون اللغز يكون سفاح المحارم.....

ثم الألغاز أو الأسئلة على نوعين، فأسئلة تبقى بلا أجوبة، وأجوبة لا تسبقها الأسئلة التي يفترض أن تُسأل، كما في قصة برسيفال معتوه القرية في قصة الكأس الذي كان من الغباء بحيث لم ينهض في ذهنه السؤال، فوجد القارب السحري حين لم يلق بالا إلى السؤال الذي كان يفترَض أن يسأله. وكانت الإجابة قائمة هنالك: الزورق. ولكن السؤال لم يكن ليدور بباله. الخطر فما يرى شتروس قائم إن لم يكن أبطال القصة على مسافة صحيحة. يجب أن يكونوا على مسافة متوازنة: لا قريبين جدًا ولا بعيدين جدًا. لا إفراط ولا تفريط. الذي في الأساطير بطل يقترب جدًا فيقع في سفاح المحارم، وآخر حصور لا يأتي النساء وليس له علاقة بهن بالمرة. برسيفال هو بعبارة أخرى أوديب مقلوبًا؛ إذ العفة هي مقلوب سفاح المحارم. وحينئذ، فسؤال بلا جواب هو الصورة المقلوبة لجواب بلا سؤال. إن أوديب لا يجد إجابة عن السؤال الذي طرحه الطاعون المتفشي في مدينته: ذلك أن الإجابة الوحيدة للطاعون هي أوديب نفسه. وحل اللغز يأتي معه بسفاح المحارم. وهذا يأتي معه بجملة أمور يفترض أن يظل بعضها بمعزل عن بعض: الابن والأم، الأخ والأخت إلخ. ولذلك كان من الأفضل من وجهة نظر القصة في أوديب ألا يُحل اللغز. وقد حذره تيرزياس من أجل ذلك من الحل؛ ذلك أن الإجابة معناها سفاح المحارم: الإفراط في الدنو. وفي قصة امرئ القيس نستطيع أن نرى الخطر - خطر القتل، في شدة الاقتراب: في الإفراط، وليس التفريط.

هذه القصة هي مثال من الأخبار التي تروى عن امرئ القيس. أخبار امرئ القيس ليست تأريخًا لأحداث فعلية، وإنما هي قراءة تحليلية نفسية لنصوصه. إن القصة بما يشيع فيها من إشباع مبدأ الثلاثة على نحو مفرط (السؤال الذي يطرحه امرؤ القيس مبني على مبدأ الثلاثة: الكلبة، الناقة، المرأة. ثم سؤال المرأة مبني على السؤال عن ثلاثة أمور أو خصال. كذلك صداق امرئ القيس وهديته، وسؤال العبد للمرأة عن ثلاثة: أبيها وأمها وأخيها إلخ) إنما تلح على المثلث الأوديبي: الأم - الذات - الأب. إشباع مبدأ الثلاثة تولد أولا من هذا المثلث، ثم مضى ثانيًا في تأكيده.

كذلك نستطيع أن نتبين الرغبة النهمة التي لا ترتوي ونقرؤها في شعر امرئ القيس في الأخبار التي تروى عن أخذه بثأر أبيه الذي لم يعدل به أحدًا. ثم إن هذه الرغبة تكف دائمًا. جاء في الأغاني: "**ومر بتبالة وبها صنم للعرب تعظمه يقال له ذو الخلصة، فاستقسم عنده بقداحه، وهي ثلاثة: الآمر والناهي والمتربص، فأجالها فخرج الناهي ثم أجالها فخرج الناهي ثم أجالها فخرج الناهي، فجمعها وكسرها وضرب بها وجه الصنم وقال: مصصت بظر أمك، لو أبوك قتل ما عقتني**". ذو الخلصة الصنم الذي تعظمه الجماعة إنما هو ثقافتها التي يأبى الشاعر أن ينقاد لها. و"لاء" الأب، أو الخصاء الذي لا ينقاد له الشاعر، تظهر في خروج الناهي له في كل مرة يستقسم فيها بالأزلام. وقد بينت هذا كله في بحثي عن الرغبة في شعر امرئ القيس. ولا غنى عن الرجوع إلى كلامي هناك في تحليل شعره، حتى يمكن معرفة أوجه الربط بينه وبين ما يروى عنه من أخبار(12).

النصوص والقراءة الرمزية الأليجورية

أما النمط الثالث من القراءة غير التقليدية للنصوص، فهو القراءة الرمزية "المَثَليّة" أو الأليجورية allegorical، إذا جاز استعمال

اللفظ. وهي القراءة التي شاعت فيما يسمى القرون الوسطى في الغرب للأناجيل وغيرها من النصوص. وهي إما أن تكون تسربت إلى ثقافتنا، أو لها وجود أصيل فيها يرجع إلى العصر الجاهلي نفسه، ولكن لم يكشف عن ذلك بعد. وهذا ما أرجحه. وعلينا حينئذٍ أن نبحث العلاقة بين ما نعرفه من ثقافة العالم القديم في منطقة البحر المتوسط وثقافة الجزيرة العربية في الحقبة نفسها.

لدينا في هذا الصدد مما أريد أن أتعرض له في هذا البحث مثالان اثنان: شرح لقصيدة كعب بن زهير "بانت سعاد"، ورسالة في تفسير بعض الأقوال الشعبية التي تجري على ألسنة الصبيان في مصر إلى اليوم. وتاريخهما يرجع إلى القرن الثاني عشر للهجرة. وكلاهما لا يزال مخطوطاً.

أما الرسالة، فمؤلفها أحد علماء الأزهر الشريف في تلك الفترة، وهو الشيخ أحمد السجاعي الذي يقول في مقدمتها عن القول الشعبي الذي تعرض لتفسيره: "......... كنت تأملت في هذا الكلام، فاستخرجت منه معنى لطيفاً... على طريق القوم الكرام، أولي الفضائل من أهل التصوف .... وسميته الفوائد اللطيفة في تخريج قولهم: أبو قردان على الطريقة المنيفة". وقد حفظ لنا المؤلف النص الكامل لهذا المأثور العربي الشعبي الذي يظهر على شكل مقطوعة تشبه ما يعرف في الآداب الأوروبية بالسونيتة من جهة تألفها من أربعة مقاطع، لكل مقطع منها قوافيه الداخلية، على هذا النحو:

أبو قردان
زرع فدان
ملوخية
وبانتجان

عيّط عيطة

فلقَ الحيطة

قال الجُندي

إيش لك عندي

رَحَلَ الشام

دَخَلَ الحمام

سرَقُوا ثيَابَه

طلعْ عُريان

بَحَث فـي الطين

لقِي سكين

دَبَح أولاده

طلعْ مَسكين

وأبـو قـردان اسـم لطـائر معـروف يسـمونه فـي مصـر "صـديق الفـلاح"، لأنـه ينكـت الأرض بمنقـاره ويجتمـع فيهـا، وقـت سـقيها بالماء، بأعداد وفيرة فيسـتخرج ديدانها، ويسـهم بـذلك فـي تنقيتهـا من الآفـات المؤذيـة. لكـن المؤلـف هنـا يفسـر القـردان على أنـه جمـع قراد -جمع تكسير كغـلام وغلمـان. ثـم يقـول: "ولعـل القائل عنـى بقولـه: "أبـو قـردان" إبليس لعنـه الله تعـالى، أي أبـو الجماعـة الـذين هـم كالقردان فـي تسلطهم على الأجسام والقلوب وفـي لصوقهم بهـا كمـا يلصق القراد بجلد البعير. ففـي كلامـه اسـتعارة تصـريحية، حيـث شـبه أولاده بـالقردان واسـتعار اسـم القـردان لهـم" وهـذا الكـلام يقتضـي بـالطبع ألا يفسـر شـيء ممـا يـأتي بعـد ذلـك فـي هـذا القـول الشـعبي تفسيرًا حرفيًا فـالمراد بـالزرع هنـا الإلقـاء فـي القلب. وأمـا الملوكيـة

التي حرفتها العامة، فالكلام على حذف مضاف، أي حب الملوخية. والمراد لازمها وهو الخضرة. وذلك محتمل لأمرين: الأول الدنيا فإنه يقال: الدنيا حلوة خضراء. الثاني: أن يكون النساء. والباذنجان، وهو فارسي معرب ومن أسمائه في العربية المغد والوغد، المراد به أيضًا لازمه وهو السواد، وكنى به القائل عن الحسد والحقد والبغضاء والكِبْر ونحو ذلك من أنواع الخبائث لأن بها يسودّ القلب ويظلم.

وكلام المؤلف هنا يشبه ما يذكره نقاد الأليجوريا allegory من أنه يمكن النظر إلى هذا الجنس الأدبي على أنه استعارة ممتدة أو موسعة extended metaphor، وهي تلك التي تخترم النص كله. يقول المؤلف: واعلم أن كلام هذا القائل كما احتمل ما تقدم من المجازات يحتمل أن يكون من باب الاستعارة التمثيلية، حيث شبه حال إبليس مع الغواة وتضليله إياهم بحال من زرع في أرض نبتًا، واستعار الهيئة الدالة على هذه لتلك، على حد إني أراك تقدم رجلا وتؤخر أخرى.

وفي شرح المقطع الثاني من النص السابق. يذكر المؤلف عن القاموس المحيط أن الحيطة -بفتح الحاء وتُكسَر - والحائط: الجدار والبستان.كما ذكر عن المصباح أنه يقال للبناء حائط. قال: فيحتمل أن المراد بالحيطة في كلام القائل: الجسم بجعله مشبهًا بالبناء، أي: شَقّه ودخل إلى ما فيه وهو القلب. وهذا كناية عن استيلائه عليه. ويحتمل أن المراد بها القلب بجعله مشبهًا بالبستان، بجامع أن كلاً محل للثمار، فالقلب محل الثمار المعنوية، والبستان محل الثمار الحسية. وقوله: عيط إلخ، التعييط: الصياح والجلبة، يحتمل أن يكون على حقيقته. ويحتمل أن يكون على سبيل التمثيل. وهذا منتزع من قوله تعالى: ﴿ وَٱسْتَفْزِزْ مَنِ ٱسْتَطَعْتَ مِنْهُم بِصَوْتِكَ وَأَجْلِبْ عَلَيْهِم بِخَيْلِكَ وَرَجِلِكَ وَشَارِكْهُمْ فِى ٱلْأَمْوَٰلِ وَٱلْأَوْلَـٰدِ ﴾. أما قوله: قال الجندي، فالجند الأنصار والأعوان. والياء

للوحدة، مثل روم وروميّ. أي قال الرجل الحازم الذي له شهامة وقوة على دفع غيره ذو القلب العارف الذي قويت أنواره على دفع كيد إبليس: إيش لك عندي: أيْ أيُّ شيء ثبت لك عندي حتى تأتي إلي؛ إذ الله قد خلصني منك، فلا أبالي بك. ولعله أراد بالجندي المعصومين، وهم الأنبياء، والمحفوظين من الأولياء. أما الأنبياء فسلموا منه. وأما الأولياء فهم مجاهدون له، فمن سلمه الله سلم، ومن أغواه غوي.

وفي تفسير المقطع الثالث، قال في قولهم: رحل الشام، أي رحل عن الشام. والمعنى حينئذ: رحل إبليس وتباعد عن القلوب الشبيهة بالشام بجامع أن كلا اشتمل على محاسن ونفائس ولطائف؛ فالشام على بساتين وطرائق وثمار، والقلوب على التقوى والمعارف والأسرار. وهذه إشارة إلى قلوب المعصومين؛ فإن الله قد حفظها وعصمها من اللعين. وأشار إلى قلوب المحفوظين بقوله: دخل الحمّام، أي عالج قلوب المحفوظين المشبهة بالحمّام بجامع أن كلا محل لإزالة الأوساخ؛ فالحمامات محل لإزالة الأوساخ الحسية، والمحفوظون محل لإزالة أوساخ مريديهم وتلامذتهم بإرشادهم إلى الطريق المستقيم. وهم كما تقدم مجاهدون له فمن سلمه الله سلم. وعلى هذا يفسر المؤلف معنى قولهم: سرقوا ثيابه طلع عريان. أي أنه خرج من قلوبهم ولم يؤثر فيها شيئًا من الضلال. ثم يقول: ويحتمل أن يكون في الكلام استعارة تمثيلية حيث شبه حال إبليس مع المحفوظين ومحاربته إياهم ومجاهدتهم له بحال من دخل الحمام ليسرق منه شيئًا ففطن له أصحابه وسرقوا ثيابه نكاية له فطلع منه عاريًا. واستعار هذه لتلك.

وقولهم: بحث في الطين إلخ، يفسره المؤلف بأنه حفر في الطين، أي الشهوات المشبَّهة بالطين. فالطين إذًا يراه المؤلف رمزًا على الشهوات. ثم إن السكين يصبح في هذه القراءة دالاً على

الدنيا. والمقصود حب الدنيا الذي هو كالسكين. كذلك أولاده ليس المقصود بهم المعنى الحرفي للأولاد، وإنما هم موافقوه ومتبعوه. ومعنى ذَبْحُ أولاده: جعلهم كالمذبوحين في أنه لا يُنتفع بهم في أمر الآخرة، إذ هم لا ينفقون أموالهم إلا في الخبائث، ولا يؤدون ما عليهم من الزكاة إلخ. وقولهم: طلع مسكين، هو بفتح الميم وكسرها، أي لا شيء معه، إشارة إلى أنه لا يعود عليه من إغوائه ثمرة في الدار الآخرة، بل عليه العقاب.

ويمكننا هنا أن نربط بين ما جاء في تفسير السجاعي وما جاء في قصة الحصاد فيما ينسب إلى المسيح ﷺ من أنه - وأنا هنا أنقل عن الإنجليزية - ضرب لهم مثلا رجلا بذر في أرضه بذرًا طيبًا فجاء عدوه فبذر كذلك في الأرض نباتًا خبيثًا ومضى والناس نيام. فلما أخرج الزرع شطأه وأظهر ثمره، ظهر كذلك النبات الخبيث. فحينئذٍ جاء قطين الرجل وقالوا له: ألم تكن بذرت في أرضك بذرًا طيبًا؟ فمن أين إذًا جاءها النبات الخبيث؟ قال لهم: هذا الفعل فعله عدوّ. (متى13 : 24 -28). هذه القصة المنسوبة إلى المسيح لها كذلك تفسيرها الأليجوري المنسوب إليه أيضًا: جاءه حواريوه يقولون له: بيّن لنا النبات الخبيث الذي ضربته مثلا. قال: أما الذي بذر البذر الطيب، فابن آدم. وأما الأرض، فهي الدنيا. وأما العدو الذي بذر البذر الخبيث، فالشيطان. وأما البذور، فهي أبناؤه. (متى 36/13 -39).

إننا نستطيع أن نلحظ كذلك مشابهة واسعة بين شرح الشيخ أحمد السجاعي وشرح قصيدة "بانت سعاد" الذي يسمى الإسعاد في تحقيق "بانت سعاد" للشيخ العارف بالله - كما جاء في وصفه - محمد بن أحمد بن بدير القدسي، سلك فيه صاحبه مسلكًا رمزيًا اليجوريًا لم اجد له نظيرًا في الشروح الأخرى للقصيدة. ولا نعرف عن الشيخ سوى أنه عاش في القرن الثاني

عشر للهجرة. وربما استطعنا أن نستنبط من نسبته أنه عاش في بيت المقدس وربما قرأ شيئًا من دروس الإنجيل في تلك البيئة وأحب أن ينتفع به في كلامه. والشرح - من غير شك - أضفى على العناصر المختلفة في القصيدة نوعًا من الوحدة جمع أطرافها المتباينة، بحيث بدت صادرة عن محاور أساسية من المعاني. يؤول الشارح كل شيء في القصيدة تأويلا رمزيًا. فاسم المحبوبة الذي جاء ذكره في القصيدة، وهو سعاد يشير إلى السعادة التي ينالها العارف الذي يسعى إلى معرفة الله تعالى بعد جهاد ومغالبة لأهواء النفس. وهي بعيدة عمن لم تشمله العناية ولم تسبق له - في تقدير الله تعالى - الولاية. وهي تحتاج لبلوغها إلى همة عالية مطلقة من عقال الهوى. وهذا هو - في قراءة المؤلف - معنى قول الشاعر:

أمست سعاد بأرض لا يبلغها ... إلا العتاق النجيبات المراسيل

فالناقة هنا رمز للهمة التي تتصف بها النفس المَرْضية وهي الساعية في طريق الوصول إلى السعادة التي هي رضا الله. وهي "**عتيقة من عيوب الأغراض الدنية والأعراض الزرية، نجيبة كريمة صادقة سليمة..سريعة النهوض قائمة بأعباء الفروض إلخ**". والقراد الذي يسعى ليتسلط على بدن الناقة ما هو إلا رمز لهوى النفس وشهواتها. "**فالقراد يمص الدم، وبالدم قوام البدن والوجود، كما أن الهوى يمص من القلب قوام حياته، وحياته بنور الموافقة، ويجره إلى مماته، ومماته المخالفة**". أما الراح (الخمر) في مطلع قصيدة كعب التي مزجت بالماء الصافي الذي جيء به من منعطف بجانب الوادي حيث يصفو الماء ويعذب وتضربه ريح الشمال، فتجعله باردًا، فمعناها الحقيقي التقاء الأرواح بعد مفارقة الأشباح أو الأجساد. فهو امتزاج حقيقي. والبارد إشارة إلى الحياة الأبدية التي تقرُّ العين بها. والانعطاف هنا هو *الانعطاف إلى اليمين، وهي جهة السعادة، جهة أصحاب اليمين إلخ.*

ولا أريد أن أستطرد إلى تفاصيل هذا الشرح، فهذا شيء تعرضت له في موضع آخر[13]. ويكفي ما ذكرته لبيان طريقته في قراءة الشعر. على أني أريد أن أشير إلى أن الذي دفعه إلى قراءة القصيدة على هذا النحو معرفته أن السنة النبوية تحتوي على كثير من الدقائق، وهي لذلك تتطلب فهمًا ثاقبًا وعقلا يقظًا. والذي جعله يربط قصيدة كعب بالسنة، أنها عرضت على النبي ﷺ، و"كلام عرض على أفضل الخلائق وأقره، لهو الجامع للحقائق، اللامع بالرقائق، الطالع بالدقائق. وكم في زوايا السنّة من خبايا".

والذي يلاحظ على هذا اللون من القراءة، بوجه عام، أنها قراءة إسقاطية: الرمز فيها إسقاطي. فهي لا تعدو أن يكون المؤلف أسقط فيها أفكاره "الواعية" على النصوص - على نحو مُتعمَّد. فالأفكار التي يراها المفسّر في النص معروفة سلفًا. وقراءته تتمثل في أنه جعل النص ترجمة لهذه الأفكار. وهذا ما سميته "الرمز المبيّت". وما أعنيه بالرمز المبيّت هو نفسه ما كان يقصده الرومانطيقيون بالأليجوريا، حين فرقوا بينها وبين الرمز مطلقًا. فالرمز المبيت أو الأليجوريا - لا يعدو أن يكون "ترجمة الأفكار المجردة إلى لغة مصورة" -على نحو ما ذُكِر عن كولردج، على حين أن "الرمز (مطلقًا) يصل الأشياء التي قد تناءى بعضها عن بعض في التفكير الاستطرادي. وهو سبيل الفن إلى عقد الصلة بين الكثرة والوحدة". وكولردج يجعل الرمز هو المقابل للأليجوريا. والأول يختلف عن هذه من نفس الوجه الذي كان الخيال مختلفًا فيه عن الوهم ومقابلا له. فأحدهما قرين الوهم (الأليجوريا)، والآخر قرين الخيال. وأحدهما كذلك ذو صلة بالوحدة الميكانيكية، أو الآلية، والآخر صلته بوحدة العضوية - على نحو ما فرّق هو بينهما. وقد بسطت الكلام عن الفرق بين الخيال والوهم في بحثي عن نظرية الشعر عند كولردج، بما يغني عن إعادته مرة أخرى[14]. على أن النقاد المعاصرين لاحظوا أن "كل تفسير إنما هو اليجوري"،

من جهة أن التفسير وقوف على معان. وهي ملاحظة نورثروب فراي في كتابه تشريح النقد[15].

والتفكير الرمزي له امتداده كذلك في مجالات أخرى في الثقافة العربية الإسلامية. ويمكن أن نضرب له مثلا بكتاب "حجة الله البالغة" لولي الله الدهلوي (ت 1176هـ). وفيه نرى الصور الحسية تشبحات على حد تعبيره (أي تشخصات، والشبح الشخص)، أو تمثلات للمعاني المجردة. فالرؤيا التي يراها المرء في نومه هي أشبه شيء بالقصة الأليجورية التي تشير إلى معاني أخرى خارجها. وهنا يذكر ولي الله الدهلوي قصة رجل رأى في المنام كأنه يختم على أفواه الناس وفروجهم، فقص الرؤيا على ابن سيرين، فقال له: لعلك مؤذن تؤذن قبل الوقت فتمنع الناس من أكل السحور ومن الوطء. والدهلوي يقول معقبًا على القصة: الختم شبح المنع عند القوم[16].

بل إن الأشياء المتحققة في الخارج، أعني ما يقع في عالم الأعيان قد يكون بمنزلة الرؤيا في كونه تشبحًا لما يقع في عالم الأذهان، على ما فصلت ذلك في بحثي عن فكرة التشبح عند ولي الله الدهلوي[17].

والتفسير الرمزي على هذا النحو يكفل للنصوص نوعًا من الوحدة الداخلية. وهذا ما ألمح إليه صاحب "حجة الله البالغة" في مقدمة كتابه، حين قال: "**إن من الإنسان اليقظان بالطبع يتفطن بالأمر الجامع بين الكثرات، ويُمسك قلبه بالعلة دون المعلولات والملكة دون الأفاعيل. ومنه الوسنان بالطبع يبقى مشغولا بالكثرة عن الوحدة، وبالأفاعيل عن الملكات وبالأشباح عن الأرواح**". وقد اتخذ المؤلف سبيله إلى هذه الوحدة أو الأمر الجامع فكرة التشبح التي أشرنا إليها. فالأشباح هي الكثرة وهي الأمور الجزئية الحسية أو التفصيلات. والأرواح هي المعنى الجامع الذي تلتقي عليه هذه الكثرات.

لكن ينبغي هنا أن نلتفت إلى فكرة كولردج في التفرقة بين الرمز المبيت أو الأليجوري والرمز مطلقًا، أو بين الوحدة الميكانيكية والوحدة العضوية - كما أسلفنا. وأنا أرى أن التفرقة بينهما يمكن ردها إلى تدخُّل العنصر الواعي أو القصديَ في المسألة. فإن كان المعنى مبيَّنًا سلفًا، أو مقصودًا عند الرمز إليه بالصورة الحسية الواردة، فهو حينئذ داخل في نطاق الأليجوريا. أما إن كان المعنى المستخرج من الصورة الحسية لا يوصل إليه إلا بعد إعمال الفكر والنظر، ولا يتبينه صاحبه على نحو "واعٍ" تمامًا، فالرمز حينئذٍ هو الرمز على الحقيقة، وهو ما يظهر في الرؤيا التي قصها المؤذن على ابن سيرين.

وقد يمكن أن نرد التفكير الأليجوري إلى جذور قديمة في الثقافة العربية ترجع إلى العصر الجاهلي نفسه. وهو ما نستطيع أن نتبينه في قراءتنا شعر زهير، إن صح ما نزعمه -في محاولة إعادة بناء أفكاره على نحو ما فهمها الأقدمون - في قصيدته: "عفا من آل فاطمة الجواءُ"، من أن قصة البقر والحمار الوحشي فيها ما هي إلا تصوير لفكرة البحث عن الحقيقة الروحية، أو "الميتافزيقية"، على نحو ما صور ذلك - أليجوريًا أيضًا - أفلاطون في قصة "الكهف"[18]. وإنما اقتصرت - هنا - على الإشارة إلى زهير، لأنه يمكن الربط بين شعره وبعض أفكار أهل التأمل الصوفي، وإلا فالشعر العربي القديم كله يمكن رده إلى فكرة الأليجوريا.

ولدينا كذلك القصة التى رويناها فى أخبار امرئ القيس فهى تشبه قصة الحصاد من جهة احتوائها على تفسيرها الرمزى أيضًا.

الهوامش

(1) راجع ذلك كله في كتابي: القصيدة العربية وتاريخ التلقي.

(2) راجع أمثلة أخرى في كتابي نظرية القارئ 158-160.

(3) راجع كتابي: الأسلوبية والظاهرة الشعرية.

(4) راجع كتابي الرمز والفن.

(5) راجع ذلك بالتفصيل في تحليلي للقصيدة، في الرمز والفن، وتحليلي للسورة، في الأسلوبية والظاهرة الشعرية.

(6) راجع: Zwettler, Michael, The Oral Tradition of Classical Arabic Poetry P. 4.

(7) المرجع السابق ص10.

(8) نفسه ص 5.

(9) راجع: Linda Hutcheon, A Theory of Parody, pp. 58.59

(10) راجع ما سبق ذكره عن قضايا النقد الأدبي المعاصر في كتابات عبد الله الغذامي.

(11) راجع بحثاً لي عن الرغبة في شعر امرئ القيس، في مؤتمر النقد الأدبي الثاني بالقاهرة، ديسمبر 2000م وراجع أيضًا كتابي المتخيل الثقافي.

(12) راجع كتابي: المتخيل الثقافي ونظرية التحليل النفسي المعاصر.

(13) راجع كتابي: قصيدة بانت سعاد وأثرها في التراث العربي.

(14) راجع نظرية القارئ 85-112.

(15) Frye, Northrop. Anatomy of Criticism: Four Essays. Pnnceton: PrincetonUP, 1971,P. 89.)

(16) حجة الله البالغة 90/1.

(17) راجع: دراسات عربية وإسلامية مهداة إلى أبي فهر محمود محمد شاكر بمناسبة بلوغه السبعين، القاهرة 1982، راجع كذلك الفصل الثالث من نظرية القارئ: 53-68.

(18) راجع الفصل الأول من كتابي الرمز والفن.

الفصل العاشر

ما بعد الحداثة :

نظرة في تاريخ المفهوم

مصطلح ما بعد الحداثة ليس بالمصطلح الذي يسهل تعريفه. لقد استعمل في وصف عدد واسع من الممارسات في مجال الفنون، تمتد من النزعات المحافظة إلى حركة الطليعة[1]، وهي نفسها التي أطلق عليها مصطلح الحداثة[2]. ثم إنه لا يمكن القول بوجود نظرية بعد حداثية موحدة، أو حتى جملة من المواقف متماسكة، بل "نحن نصدم دائمًا بالتباين بين النظريات والتضارب في المواقف التي غالبًا ما يجمعها معًا وصف واحد هو "بعد حداثية"، كما نصدم بقصور هذه النظريات عن أن تبلغ مبلغ النظرية[3].

إن المشكلة التي تواجه الناقد الذي يحاول البحث عن تعريف لما بعد الحداثة تكمن في المفارقة التي يشتمل عليها موضوع التعريف، وهي كونه في الأساس حربًا على هذا النزوع إلى التعريف والتحديد، وعدوًا للتصنيف، ولا يجد نفسه إلا حيث يكون الفرار من الأعراف المصطلح عليها[4].

وبادئ ذي بدء يمكننا أن نحذو حذو أصحاب النظرية الاجتماعية، فننبه إلى وجوب التفرقة بين مصطلحين اثنين يمكن أن نطلق على أحدهما الحداثة، ترجمة للمصطلح الأجنبي Modernity، وعلى الثاني المودرنية ترجمة للفظة الإنجليزية Modernism - قياسًا على ما تم في العربية منذ فترة ليست

بالوجيزة من نقل أسماء الحركات الأدبية كالرومانسية والسريالية وغيرهما في صيغة المصدر الصناعي وإبقاء الأصل بغير ترجمة، وكأنها أسماء أعلام.

أما الحداثة فمصطلح يشير إلى حقبة زمنية بعينها وقعت فيها جملة من التحولات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية في واقع المجتمع الغربي، فهو عند ماركس وفيبر وغيرهما مصطلح تاريخى يفصل بين زمنين. فهو يشير إلى العصر الذي يلى "العصور الوسطى" في الغرب أو الذي يلى الإقطاع(5). وأما المودرنية فمصطلح يراد به الدلالة على تلك الاتجاهات في الفن التي نهضت في العصر الحديث، كالانطباعية والفن للفن والتعبيرية والسريالية والحركات الطليعية الأخرى(6)، وكانت نوعًا من التمرد على الحداثة وما جاءت به من المظاهر الاستلابية للثورة الصناعية في الغرب وصبغ كل شيء بصبغة العقل، كما أنها أرادت بالفن تغيير الوعى والوصول إلى تحقيق الذات على نحو خلاق(7).

كذلك يقال في ما بعد الحداثة Postmodernity وما بعد المودرنية Postmodernism. فالتفرقة بينهما كذلك تفرقة بين الظاهرة الاجتماعية والظاهرة الجمالية.

وكان المؤرخ البريطاني المشهور أرنولد توينبي Arnold Toynbee قد تبنى هذا المصطلح فيما أخرجه للناس عام 1954 من المجلدين الثامن والتاسع من كتابه دراسة التاريخ A. Study of History، بعد أن ظهر المصطلح في كتاب آخر أراد به صاحبه وهو سومرفيل Somervell أن يلخص الأجزاء الستة الأولى من كتاب توينبي، وذلك في عام 1947، مشيرًا إلى فكرة انتهاء حقبة الحداثة. وتوينبي يشير بمصطلح ما بعد الحداثة إلى الحقبة التي تبدأ في تاريخ الغرب من عام 1875 ميلادية، لتمثل المرحلة الرابعة من هذا التاريخ، بعد أن جعل كل حقبة من الحقب الثلاث الأولى تمتد إلى أربعة قرون، فالأولى وهى حقبة العصور

المظلمة من 675 إلى 1075، والثانية حقبة العصور الوسطى 1075-1475 والثالثة حقبة العصور الحديثة 1475-1875.

أما مرحلة ما بعد الحداثة فقد وصفت بأنها تمثل تغيرًا دراميًا عن العصر الحداثى السابق عليها وانبتاتًا عنه. وهى حقبة الحروب والقلاقل الاجتماعية والثورات. وقد أطلق عليها توينبى عصر الفوضى والنسبية الشاملة، مقارنًا إياها بحقبة الحداثة وهى حقبة البورجوازية من الطبقة المتوسطة، وتتميز بالاستقرار الاجتماعي والعقلانية والتقدم. أما حقبة ما بعد الحداثة، فهى على النقيض من ذلك حقبة القلاقل والاضطراب الاجتماعى، وتتميز بانهيار العقلانية التي قامت عليها الحداثة وتهاوى قيم الحقبة التنويرية أو الحداثية[8].

ولم يستعمل مصطلح ما بعد الحداثى، أو ما بعد المودرنى، باتساع في مجال النظرية الثقافية لوصف الفنون التي جاءت بعد المودرنية إلا في الستينات والسبعينات. ففى هذا الوقت أخذ كثير من أصحاب النظرية الاجتماعية والثقافية يتحدثون عن انشقاق جذرى أو طلاق بائن بين الأشكال الفنية الجديدة وثقافة الحداثة. كتبت سوزان سونتاج Susan Sontag مثلا سنة 1972 معبرة عن رفضها للنظرة المودرنية وطرائقها في التفسير، ومحتفية بظهور حساسية جديدة في الثقافة والفنون – ابتداء من أواسط الستينات – تتحدى الاتجاه العقلاني في البحث عن المضمون والمعنى والنظام، وتواجه ذلك بالاستغراق في الانتشاء بالشكل والأسلوب وإيثار الاستمتاع على هرمنيوطيقا المعنى، وهى تعد ذلك تطورًا إيجابيًا في مواجهة الجوانب القمعية للمودرنية والحداثة [9].

على أن مصطلح ما بعد الحداثى Postmodern لم ينتشر هذا الانتشار الواسع، فيصبح على ألسنة الكافة إلا بعد أن نشر المفكر الفرنسى ليوتار Jean- Francois Lyotard كتابه: Postmodern Condition الذي نشر بالفرنسية عام 1979[10].

وقد ارتبط المصطلح في حقبة الثمانينات[11] بأسماء بعض أعلام المفكرين مثل بودريار، ودريدا، وفوكوه، وكذلك ليوتار.

وقد ظل الجدل دائرًا منذ السبعينات حول المودرنية في الفن هل أفل نجمها أم لا. فمن الباحثين من لا يرى ما بعد المودرنية إلا امتدادًا للمودرنية، وهى الجيل الثالث والرابع منها، وأنها لا تستحق في أحسن الأحوال إلا أن تسمى المودرنية الجديدة[12].

كذلك هناك من لم يزل يدافع عن مشروع الحداثة، مثل هابرماس Habermas، ويرى فيها "**إمكانات لم تخرج بعد إلى الوجود وطاقات من شأنها أن تتلافى أوجه القصور فيها وتتدارك الآثار التدميرية التي تمخضت عنها**"[13].

وهناك من ينتقدون ما بعد الحداثة ولا يرونه إلا هوسًا عارضًا أو اختراعًا خلابًا اخترعه أهل الفكر بحثًا عن خطاب جديد يكسبهم امتيازًا ثقافيًا، أو يرونه لونًا آخر من أيديولوجية محافظة تحاول أن تنتقص من قيم الحداثة ونظرياتها ذات الطبيعة التحريرية. والماركسيون الجدد أمثال جيمسون F redic Jameson، وهارفى David Harvey، يرون أنها تمثل مرحلة عليا من الرأسمالية تتميز بدرجة أعظم من التغلغل الرأسمالى وتلاشى الهويات وضياعها على مستوى العالم[14]. وهم إنما يهاجمون فيها النسبية والاتجاه العدمى واللاعقلاني، وهي أشياء تقع منها في الصميم[15].

أما أنصار ما بعد المودرنية، فقد انتقدوا ثقافة الحداثة انتقادًا عنيفًا، وناصبوها العداء، وأخذوا يلهجون بفلسفة جديدة اقترنت بنيتشه، وهيدجر، ودريدا، ورورتى وغيرهم[16]. وهم ينتقدون نظرية الحداثة ابتداء من ديكارت، مرورًا بعصر التنوير، وانتهاء بالنظرية الاجتماعية عند كومت Comte وماركس K. Marx وفيبر Weber وغيرهم، لبحثها عن أساس تقوم عليه المعرفة ولمزاعمها في تعميم النظرية وشموليتها وصدقها على جميع الظواهر، ولتفجها

بأنها تقدم حقائق يقينية، ولثقتها في العقل، وهي ثقة لا يراها المنتقدون إلا سرابًا وأضاليل[17].

والذين يتتبعون تاريخ الأفكار في الثقافة الغربية يرون أن ما بعد الحداثة يقع ضمن سلسلة من الأفكار الغربية ذات الأهمية الكبرى، يمكن فهمها وتتبع تاريخها عبر مسار يمر بمراحل ثلاثة تبدأ بفكرة العناية الإلهية Providence، بوصفها طريقة في التفكير وتفسير الظواهر، ثم تحل محلها فكرة "التقدم" Progress، وتنتهي الأفكار آخر الأمر بالوقوع في العدمية Nihilism.

أما العناية الإلهية فتعنى أن الله تعالى خلق الكون، ثم لم يتخل عنه، وهو يظل يلحظ برحمته عجلة التاريخ وهي تدور للأمام إلى غاية منشودة، هي الخير المطلق. ومن فلاسفة هذا الطور من أطوار التفكير الغربي المفكر المسيحي أوغسطين الذي عاش في القرن الرابع الميلادي، وكان لكتابه مدينة الرب The City of God تأثير عميق في تشكيل الحضارة الغربية. وفكرة العناية ترفض رفضًا مطلقًا فكرة أن التاريخ يتحرك حركة دائرية، فهي لذلك فلسفة تفاؤلية تلهم الأمل في المستقبل، وليس الاستسلام أو التشاؤم. وهذا راجع إلى الإيمان بأن كل شيء في جملته إنما يسير نحو الأفضل.

وقد تلاءمت هذه الفكرة مع عقيدة الحقبة التنويرية في "التقدم". بل إن الحقبة التنويرية أججت الاعتقاد بأن البشرية لم يزل ينتظرها – في ظل العقل – مزيد من التقدم السريع. وبارك مفكرو المسيحية نظرة " التنوير Enlightenment. وهنا تقع المفارقة الساخرة، فلم يكن أحد يدري أن إعلاء شأن العقل وإغفال دور التدخل الإلهي سيفضي إلى جعل فكرة التقدم بديلاً دنيويًا عن فكرة العناية، فإن الثقة بالعقل والحواس تعاظمت حتى حلت محل الثقة بالهداية الإلهية، ومهدت الطريق للنظرة العلمية التي دانت بها حقبة التنوير. ومما عمل على دعم هذه النظرة الجديدة أن أوروبا حينئذ كانت مقبلة على

نهضة لم يشهد تاريخها لها مثيلاً، فعلت علوًا كبيرًا في مجال السياسة والاقتصاد، مما أفضى إلى الثقة بأن تلك النظرة في تمجيد العقل والثقة به قائمة على أساس متين[18].

ولما كان مشروع التوير مؤسسًا على أن يتحرر من "الدوجما" أو العقائد الموروثة وأن يفسح للعقل المجال للوصول إلى اليقين ونبذ كل ما من شأنه ألا ينصاع للجزم أو الحسم، فقد كان منطويًا على فكرة نسبية المعرفة. لكن لم يكن لهذه الفكرة فاعلية، لأن البحث عن القوانين الكلية كان لم يزل مطلب التوير. ولذلك كانت فكرته عن النسبية فكرة سلبية؛ فقد كان يراها فكرة ضارة لا تنطوى على نفع. واليوم تغيرت النظرة، وصارت النسبية هي الأمر الطبيعي، بعد أن تكشف للنظر الإنساني أن ملاحظاتنا أنفسها التي نقع عليها من هذا العالم الذي أمامنا، إنما تعتمد على افتراضات في عقولنا[19]. أى أن بيننا وبين العالم الذي نراه وسائط من ظروفنا التاريخية ومن اللغة التي تشكل عقولنا[20]، ورؤيتنا للعالم إنما هي أثر من آثار هذه الوسائط. لذلك تنتقد فكرة المحاكاة Representation المودرنية التي ترى الأدب أو الفن أو النظرية عمومًا تعكس شيئًا موجودًا سلفًا في الحياة أو الواقع[21]، أو ترى أنها تستند إلى أساس موثوق به. ومن هنا بدأ يتخلق في رحم حقبة الحداثة جنين اسمه العدمية[22].

وإذا أردنا أن نبحث عن أهم الفلاسفة الذين يظهرون في المشهد الجديد – مشهد ما بعد المودرنية، فإنه الفيلسوف الألماني فردريك نيتشه Friedrich Nietzsche الذي يحتل مكان الصدارة في هذا المشهد غير منازع. وقد عاش نيتشه ما بين عامى 1844-1900، وأعلن في عام 1888 أن العدمية واقفة على الأبواب. وقد كرس هذا الرجل حياته لبيان أن آمال التوير لم تكن إلا أوهامًا: فالحقيقة Truth التي هي مطلب العلم الطبيعي وغير الطبيعي لم

تكن في رأيه غير مجازات قديمة تحجرت. والمقولة التي اكتسب بها نيتشه شهرة واسعة، وهي إعلانه موت الحقيقة المطلقة ممثلة في موت لمصدرها؟!، يفهمها بعض الباحثين على أنها مجاز أريد به أنه قد ضاع الأساس الذي يضمن لأى مقولة أن تكون مبنية على "الحق". لا يوجد أساس يمكن به أن يقال هذا خطأ وهذا صواب. لا أساس ينبني على حق مطلق، وإنما وجهة نظر. والتفرقة حينئذ بين خطأ وصواب لن تكون إلا جزءًا من إرادة القوة أو الهيمنة: will to power. ها هنا انعكس العقل المؤسس على الشك، وهو ميراث الحداثة من ديكارت، على نفسه: انعكس شكه على نفسه. والنتيجة حينئذ هي هذا: العدمية.

وإذا كانت العدمية حربًا على العقلانية، سواء في الفن أو الفلسفة أو العلم الطبيعي، فلأنها ترى أن ما يسمى بالأنظمة العقلانية systems of reason إنما هي أنظمة في الإقناع، فهي أنظمة بلاغية ليس غير. وما تدعيه من أنها تميط اللثام عن الحقيقة، إنما هو في حقيقة الأمر قناع يخفي تحته إرادة القوة – قناع يريد به أصحابه الهيمنة[23]. هم يقولون نحن نكشف لكم عن الحقيقة. وحقيقة الأمر أن هذا خطاب يبحثون به لأنفسهم عن امتياز.

الحقيقة عند نيتشه، وكذلك ما يسمى بالواقع reality، ليست واحدة، وإنما متعددة. وكل أولئك ألوان من الخطاب: الفلسفة، العلم الطبيعي، الفنون إلخ.

وإذا كان نيتشه قد قوض مزاعم العلوم الطبيعية في الكشف عن الحقيقة، ففقد أصحابها – كما يقول ليوتار – الأرض التي كانوا يقفون عليها، فإن دريدا Jacques Derrida فيلسوف التفكيك أو التقويض، قد فعل الشيء نفسه في مجال النصوص، فكما لم تعد هناك حدود بين المعرفة وبين العالم، كذلك الحال في مجال النصوص: لا حدود فاصلة بين النص والتفسير. لقد قوض

دريدا مرجعية المؤلف من جذورها. ومعنى ذلك أنه لا يستطيع المؤلف أن يفرض على النصوص المعاني التي يريدها هو. العقل يجدد النصوص على نحو دائم. وهذا شيء صار به مفهوم التفكيك جزءًا أساسيًا من تفكير ما بعد المودرنية. كذلك فالنصوص ليست إنتاج أصحابها وحدهم. فهذه النصوص تتقاطع مع نصوص أخرى لها هيمنة عليها على أنحاء لا يمكن أن نميط عنها اللثام. ومهمة التفكيك – وهو استراتيجية استنبطها دريدا من قراءاته لهيدجر – أن يثير أسئلة لا تهدأ حول هذه النصوص وغيرها من نصوص الآخرين، مهمته إنكار أن أى نص له وجود ثابت أو مستقر. فالموقف الذي تقفه الحداثة ومبناه على مركزية اللوجوس لابد من زلزلته على نحو جذري، وذلك يكون بالتأكيد على انعدام محسومية اللغة Indeterminacy[24].

كذلك كان لنيتشه تأثيره العميق على غير دريدا من مفكرى ما بعد المودرنية، مثل فوكوه Michel Foucault. فقد ذهب هذا إلى أنه ينبغي التأسيس على ما كتبه نيتشه في أصل الأخلاق. وهو يرى العلوم الإنسانية ألوانًا من خطاب القوة، تمارس علينا عملياتها وتصنفنا في مشروعات أجنبية عنا، وهذا أوضح ما يكون في نظم القمع الجنسى وحياة السجون[25]، وهما من المسائل التي شغلت حيزًا كبيرًا من تفكير فوكوه وتحليلاته.

لقد وجد خطاب النزعة الكلبية Cynicism الذي يشكل جزءًا أساسيًا من خطاب ما بعد الحداثة (بنظرته إلى دعوى القائلين بأنهم ينساقون وراء المبادئ وما يزعمونه من الفضائل، نظرة ارتياب وأنها إنما تخفى وراءها خطاب القوة ليس غير. ويؤيد ذلك ما ظهر في حرب فيتنام ثم بعد ذلك ما عرف بفضيحة ووترجيت إلخ) مرجعًا أساسيًا فيما كتبه نيتشه عن أصل الأخلاق.

كان خطاب الحداثة ينتصر للعقل، من لدن ديكارت، مرورًا

بعصر التنوير. فالعقل في هذا الخطاب هو مصدر التقدم: تقدم المعرفة وتقدم المجتمع. وهو مهبط الحقيقة وأساس المعرفة المنهجية القادر على اكتشاف المعايير الصالحة لبناء مجتمع جديد. وكان لهذا الخطاب الذي تبناه عصر التنوير كذلك وجود فعال في الثورتين الأمريكية والفرنسية وغيرهما من الثورات الديمقراطية التي أرادت أن تقلب عالم الإقطاع رأسًا على عقب وتأتى بنظام اجتماعى جديد قائم على العدل والمساواة بين الناس من شأنه أن يحتضن العقل والتقدم الاجتماعي[26]. ولكن ماذا وجدنا بعد مائتى عام تمتد من عام 1789 إلى عام 1989، يراها أهل الفكر رمزًا لحقبة الحداثة، وهى الفترة من قيام الثورة الفرنسية إلى سقوط الدولة الشيوعية ؟

لقد جلبت الحداثة معها ألوانًا من المعاناة والشقاء لا حد لها، ابتداء من ضحاياها من الفلاحين والبروليتاريا والصناع الذين قمعتهم الرأسمالية الصناعية، إلى استبعاد المرأة من الميادين العامة، والإبادة الجماعية التي ترتبت على إقامة مستعمرات إمبريالية، وقيام نظام المؤسسات الذي كان يعمل على ضبط الفرد في أطر وصبه في قوالب. وكان من وراء ذلك كله تراثها الفكرى والفلسفى يضفى المنطق والمشروعية على أساليبها في التحكم والسيطرة: جاءت الحداثة معها بوعود الخلاص والانعتاق للبشرية وأخفت وراءها صور القمع والسيطرة[27]. ربطت الحداثة بين التطور والتقدم، وذهبت إلى أن تطور الفنون والتكنولوجيا والمعرفة والحرية سيكون في صالح الإنسانية في مجموعها، والآن "بعد قرنين من الجدل بين الليبراليين والمحافظين واليساريين، تنهض الشواهد على عكس ذلك، فلا الليبرالية السياسية ولا الليبرالية الاقتصادية ولا الاتجاهات الماركسية المختلفة خرجت من القرنين الداميين الأخيرين من غير أن يساورها شعور بما ارتكب في حق الإنسانية من جرائم". يقول

ليوتار: "أستطيع أن أسوق هنا كثيرًا من أسماء الأعلام أشخاصًا ومدنًا وتواريخ لتصوير هذا الشعور، للدلالة على أن المسألة الإمبيريقية (التكنولوجيا وتطور العلوم)، لا علاقة لها بما تدعيه الحداثة من تقديم العون للجنس الإنساني.... لقد أصبح تقدم العلوم التقنية وسيلة لاستفحال الداء لا محاربته. ولم يعد ممكنًا أن نطلق على هذا التطور في العلوم اسم "التقدم". فهذا التطور يبدو كأنما يحدث ذاتيًّا من تلقاء نفسه، فهو ليس استجابة لمطلب نابع من حاجة الجنس البشرى، بل على العكس، فإن الأفراد والجماعات الإنسانية نراها دائمًا أقل استقرارًا. ومرد ذلك إلى هذا التطور. والشأن فيما يتمخض عن الجانب الفكرى كالشأن في الجانب المادى"، ذلك أن هناك دائمًا عملية تراكم مستمرة في مجال الفكر والمجال التكنولوجى، يجد الجنس البشرى نفسه إزاءها في حالة من يلهث وراء أشياء جديدة دائمًا. والمسألة تتعقد على الدوام في حالة أشبه بالمصير المحتوم، ليس معتبرًا فيها أو موضوعًا في الحساب حاجتنا إلى الأمان والشعور بالهوية والإحساس بالسعادة. تلك المطالب التي تنبع من كوننا كائنات حية، أو حتى كائنات اجتماعية. والبحث عن البساطة لا يبدو اليوم إلا أن يكون عودة إلى الهمجية وحياة الإنسان البدائى. وأمام هذه الحالة المعقدة ينقسم الجنس البشرى إلى طائفتين: طائفة تواجه هذا التحدى المتمثل في تعقد العلوم والتكنولوجيا، وأخرى ليس أمامها إلا أن تواجه التحدى المرعب البدائى القديم، وهو الكفاح من أجل البقاء ليس إلا. وهذا هو أكبر شيء يظهر فيه إخفاق المشروع الحداثى الذي كان يقال إنه من جهة المبدأ صالح للبشرية في مجموعها"[28].

إننا يمكن أن نجد فيما كتبه الفيلسوف الألمانى مارتن هيدجر Martin Heidegger مفتاحًا في فهم الأزمة التي وقعت فيها الحداثة، فهو يرى أن المأزق الذي وقعت فيه النزعة الإنسانية Humanism،

وهما أعنى الحداثة والنزعة الإنسانية صنوان، يرجع إلى أنها حين نبذت فكرة الألوهية واستبدلت بها الإنسان، جعلت من هذا الأخير مركز الكون. فالبشر ينظرون إلى أنفسهم على أنهم مقياس كل شيء، بدلا من أن يتبينوا "الاختلاف" في الوجود Difference of being. وحينئذ فليست التكنولوجيا هي المقابل للنزعة الإنسانية، بل على العكس – تعبر التكنولوجيا عن نزعة الإنسان في التحكم – التحكم في الطبيعة والتغلب عليها، وهى النزعة التي جاءته من جهة أنه جعل نفسه في المركز. يقول هيدجر في هذا المقام: "إن جوهر التكنولوجيا ليس تكنولوجيًا". والخروج من هذا المأزق يكمن في تفهم وضعيتنا. التفهم بدلا من "التغلب".

لقد أرجع هيدجر ما في الغرب من ألوان العنف إلى الفلسفة الديكارتية التي رآها المنهج الذي تتأسس عليه الحداثة، وهو منهج يراه قاصرًا أو غير كاف لأن يكون أساسًا للمعرفة. لقد رأى أن مقولة ديكارت بالفصل بين الذات العارفة والمادة الجامدة – أو الطبيعة (أو العالم حين يكون موضوعًا للمعرفة)، هي المسئولة عن إيجاد نموذج يجد تجسيده في صورة العالِم الذي يبحث الطبيعة بشعور الاستعلاء عليها، كأنه ليس جزءًا منها. هذه الصورة تصبح النموذج المحتذى. العالم هنا لا تكون خبرتنا به أنه نسيج جئنا إلى الوجود من خلاله. نحن لا نخبره على هذا النحو، بل على أنه مادة جامدة تقع تحت الملاحظة ليتم التحكم فيه عن طريق سلسلة من الثنائيات تولدت عن ثنائية الذات والموضوع التي تقضى بالتشقق بين الإنسان والعالم (ثنائية العقل والجسد، الروح والمادة، العقل والعاطفة، الذكورة والأنوثة). فهناك الذات التي مخضت (كما تمخض الزبدة من الحليب) عن العالم، ثم صار لها المرتبة العليا على الطبيعة الجامدة: ذات تتأمل العالم متعالية عليه تفترض الفروض وتروز الأشياء لتسيطر وتتحكم وتسخر لأغراضها. هذا النموذج

قدر له أن يسود. وهو نموذج قائم على جعل كل شيء سخريًا، أي وسيلة، فصبغ جميع العلاقات بصبغته. ولذلك كان الحل عند هيدجر يكمن في الشعر، لأنه البديل عن المنطق الديكارتي. فهو بطبيعته مجاف لهذا المنطق في التجريد conceptualization الذي يعزل بيننا وبين العالم، فهو يعلمنا التواضع ويطالبنا أن " نصغى " ونحسن الإصغاء، وإذا نظرنا إلى الطبيعة أو العالم ألا ننظر بتلك العين الإمبريالية [29].

لقد كتب هيدجر ذلك بعد الحرب العظمى الأولى، ولم تكن الثقة المتعاظمة التي أولتها الحداثة " للتقدم " قد اهتزت حتى عندما قامت هذه الحرب. فقد وجدناهم يقيمون في عام 1933 معرض شيكاغو الدولى، وكان شعاره " قرن من التقدم " A Century of Progress. لكن بدأت الثقة في الاهتزاز بعد الحرب الثانية. ولم يكن مناص من انهيار المشروع الغربى، فسعت دول كثيرة إلى الاستقلال السياسى ونالت استقلالها واحدة بعد الأخرى، وتفتت النظام الكولنيالى الاستعماري. وظهرت مساوئ المشروع الصناعى على نحو مخيف في تلويث البيئة واستنزاف الموارد الطبيعية والأضرار التي حاقت بطبقة الأوزون إلخ. هنالك وضع مشروع الحداثة على محك التساؤل [30].

إن ما بعد المودرنية إنما هو خصام مع الحداثة ومدابرة لمشروعها، فإذا كان الوعى المودرنى مؤسسًا على أن الإنسانية تمضى قدمًا في خطوات "تتغلب" كل خطوة على ما في سابقتها من قصور، فإن ما بعد المودرنية إنما هو انبتات عن هذه العملية بعينها. والمفارقة هي أننا إذا قلنا إنه خطوة للتغلب على المودرنية، فإننا نقع تمامًا في الذي نفر منه، بمعنى *أننا نظل داخل* مشروع المودرنية. فإذا قلنا إن ما بعد المودرنية هو أن نلقى وراء ظهورنا بالمودرنية ومشروعها الذي يتمثل في عملية "التغلب"، فإن فكرة

الأساس foundation، أى المنطلق اليقينى الذي هو حق لا شبهة فيه يمكن أن تؤسس عليه كذلك أفكار يقينية، تهتز من جذورها. وإذًا، فإن ما بعد الحداثة يرفض أن يزلزل سلطان الحداثة بسلطان جديد يحل محل ذلك القديم في ادعاء سلامة الأسس وأنها حق مطلق[31]. والذى يترتب على ذلك أيضًا مفارقة أشد: أن ما بعد المودرنية يمثل انتهاء المودرنية وليس تجاوزًا حقيقيًا لها. إننا هنا يمكن أن نفهم فن ما بعد المودرنية على أنه بالنسبة للفن المودرنى كالتى نقضت غزلها من بعد قوة أنكاثًا، بالمعنى الحرفى لهذا التعبير. فما بعد المودرنية في الفنون ليس إلا ظاهرة تتمثل في قلب ما تم إنجازه ثقافيًا في حقبة المودرنية رأسًا على عقب. وحينئذ لا يمكن القول إنه متحرر تمامًا منه، ذلك أنه الأساس الذي يكون له به وجود، وهو أساس يصطرع معه في الوقت نفسه، وتكون له به القدرة على أن يصطرع مع نفسه كذلك، وإذًا فمشهد ما بعد المودرنية يستدعى بالضرورة هذا المشهد المودرنى[32].

إن تحول النظرة إلى فكرة التقدم وانهيار الثقة في ذلك، هو الذي يفسر مثلا ظهور أسلوب بعينه يتميز به المعمار بعد المودرنى، هو ما يطلق عليه بريكولاج bricolage، وهو الاقتباس من عناصر موجودة في أساليب معمارية سابقة أو حقب زمنية غابرة، كلاسيكية أو مودرنية، والتخلى عن اعتبار البيئة ومناسبة المعمار لها. فهذا إنما يشير إلى حدوث انشقاق على النظرية المودرنية في العمارة، يتمثل في انسلاخ عمارة ما بعد المودرنية عن سيطرة الهندسة الإقليدية وانقطاع كل وشيجة بين المعمار وفكرة تقدم الإنسان اجتماعيًا وتاريخيًا التي كانت تقول بها المودرنية[33]. إن هذا الانقطاع ما هو إلا طريقة في نسيان الماضى أو كبته على ما يقول ليوتارد، أو بعبارة أخرى تكريره وليس التغلب عليه. "إن اقتباس عناصر من الفنون المعمارية القديمة في المعمار الجديد، يبدو لى مشابهًا لما

يحدث في أنشطة الحلم على نحو ما وصف ذلك فرويد في كتابه "تفسير الأحلام" من استعمال مخلفات أو بقايا من الماضي. وهذا الاستعمال للتكرير أو الاقتباس، سخرية كان أو تهكمًا، يمكن رؤيته في الاتجاهات المسيطرة على فن التصوير المعاصر"[34].

ويقرأ نقاد الفن المعماري في هذا البريكولاج كذلك مظهرًا من مظاهر فكرة التعدد. فالمشهد المعماري في فن ما بعد الحداثة يقوم على المتعددية Pluralism. وهذه المتعددية لا تأتى من جهة أنه يستدعى الأساليب التراثية ثم يضع بجوارها أساليب حداثية، ولكن لأنه يرفض رفضًا قاطعًا أن يجعلها تتلاقى معًا في جماع واحد أو يجعلها تشكل نظامًا يمكن استنباط وحدة تنتظمه[35]. إن المتعددية هي وجهة النظر التي تكمن من وراء أسلوب ما بعد المودرنية. فالمبنى المعماري، كما يظهر في التصميمات التي يقدمها مهندسو المعمار في المعارض، يقرؤه الزوار قراءات مختلفة، بحيث لا يمكن لأى من هذه القراءات أن يحل على نحو جذرى التناقضات التي يعمد مصمم المعمار عمدًا إلى تعميقها وإبرازها. يقول تشارلز جنكز Charles Jenks، وهو واحد من أبرز نقاد العمارة الحديثة: "إذا كان للمرء أن يصل إلى نتيجة، فهى أن كلا من القديم والحديث يتجاوران معًا، لا فضل لأحد منهما على الآخر. فكلاهما له مشروعيته، وكلاهما جزئى، وليس الفوز لأحدهما. كما أنه ليس في الإمكان وجود ما سماه هيجل بالمركب synthesis الذي يتمخض عن الديالكتيك بين الأطروحة thesis ونقيضها antithesis. التجاور ليس إلا. وجهتان من النظر ورؤيتان للعالم يتمخض عن تجاورهما قلبهما معًا رأسًا على عقب، على نحو ساخر، والعبث بهما معًا، فالأسلوب المودرنى الذي أساسه التكنولوجيا والحديد والزجاج، مستعملاً ذلك على نحو وظيفى، يكون هو الزخرفة في البناء، على حين يقوم الأسلوب الريفى، لا بالزخرفة ولكن بحشو الفراغات[36]. وفى هذا عبث بالأعراف

والأساليب القديمة وهجوم على تطلعات المودرنية إلى ما يسمى لغة خالصة أو نقية pure في الفورم[37].

هذا الاتجاه في رفض التصميم الحداثى في العمارة يمكن تتبعه حتى أواخر الستينات[38]. وليس هذا فحسب، فحقبة الستينات — كما لاحظ النقاد — كانت حقبة الفنون الشعبية وكونشرتات الروك وصور ثقافية أخرى جديدة تجاوزت حدود الأشكال السابقة، كالشعر والرواية، عندما أخذ الفنانون يطوعون وسائل الإعلام وسقط الفنون kitsch والثقافة الشعبية ويدمجونه في تجربتهم الفنية. وبالتالى صارت هذه الحساسية الجديدة في الفن أكثر متعددية وأقل تزمتًا عن حساسية المودرنية[39].

إن ما بعد المودرنية يمكن بالفعل أن نعيد تشخيصه على أنه إلحاح على التعدد[40] - التعدد بكل أشكاله، تعدد الثقافات وألوان الخطاب والتجارب الاجتماعية في المجتمع الواحد، وتعدد الهويات، وتعدد المعايير التي تقاس بها الحقائق[41]. وتلك هي أيديولوجيا الاختلاف التي تتحدد خصائصها بنفيها للأحادى والمتجانس، لصالح التنوع والكثرة والتباين. تتحدد بنفيها للمجرد والعام لصالح التفتت fragmentation وتعذر المحسومية Indeterminacy [42]. إن هذا الموقف إنما هو رد على قيم الحداثة واعتراض عليها، تلك القيم التي تتمثل في الجد، أو لنقل الزماتة. وهو ليس مجرد "تغلب" على الأسلوب المودرنى، ولا هو مجرد تحول في الاتجاه لا غير، بل هو كما يراه بورتوغيزى Paolo Portoghesi، وهو أحد كبار نقاد المعمار ومصمميه، رفض وقطيعة وتبرؤ من الفرضيات الأساسية التي قامت عليها المودرنية في رفضها للماضى ونفيها للتراث. إنه انهيار الثقة في "حواديت" المودرنية وانهيار الثقة في الأساس العقلى الذي قامت عليه[43].

ومادمنا قد تطرقنا لذكر "الحواديت" narratives، فلا مناص

من الرجوع إلى ليوتار، فهو صاحب هذا التعبير. فعصر الحداثة عنده هو عصر الحواديت الكبرى grand narratives والميتا – حواديت metanarratives. وهو يحدد ما بعد الحداثة في عدم تصديق هذه الحواديت. وأولها ما يدعيه التنوير من أن العلم science ينعقد له التاج بحمله رسالة التحرر والخلاص إلى البشر: إذا فهمنا العالم على نحو أفضل، تحررنا. لكننا على ما يقول ليوتار لم نعد نستطيع أن نخوض في مثل هذا الخطاب، لأن العلم الذي ظُنَّ ذات مرة أنه حجر الزاوية للمعرفة الحقة، فقد ما كان يفترض فيه أو يُظن به من وحدة. فكلما تفرعت علوم جديدة، ثم من بعد ذلك فروع للفروع، كل منها مدفوع لأن يؤسس لنفسه – باعتباره خطابًا – كل ما وسعه من مرجعية authority، صار من الصعب الادعاء أنها جميعًا جزء من مشروع واحد.

على العلماء إذًا أن يكونوا أكثر تواضعًا، إذ لا يمكنهم أن يقرروا على وجه القطع حقيقة ما عليه الأشياء، وليس أمامهم غير أن يقدموا آراءً فحسب لا حقائق[44]. لنقل بعبارة أخيرة: إنه لم يعد بإمكان أحد الكشف عن الحقيقة، لكن التفسير. وهو وجهة نظر ليس غير. وهذا أقصى ما يمكن أن تقدمه الكائنات الفانية.

الهوامش:

(1) Stuart Sim , Beyond Aesthetics: Confrontrations with Poststructuralism and Postmodernism (Harvester Wheatsheaf, 1992) , P.84.

(2) راجع فيما يأتي هامش رقم (6).

(3) Steven Best and Douglas Kellner , Postmodern Theory: Critical Interrogation (Macmillan , 1991) , P. 2.

(4) Nick Kaye, Postmodernism and Performance (Macmillan, 1994) , P. 3.

(5) Steven Best and Douglas Kellner , Postmodern Theory , P. 2.

(6) Ibid. , P. 4.

(7) Ibid. , P. 2.

(8) Ibid. , P. 6.

(9) Ibid. , PP. 9-10.

(10) David Lyon, Postmodernity (Buckingham: Open University Press, 1994), P. 12.

(11) Ibid.

(12) Brian McHale , Postmodernist Fiction (Routledge, 1987), P.4.

(13) Steven Best and Douglas Kellner, Postmodern Theory , P.3.

(14) Ibid. P. 3

(15) Ibid, , P. 4.

(16) Ibid. , P. 1.

(17) Ibid., P. 4

(18) Antony Giddens, The Consequences of Modernity, (Cambridge: Polity Press, 1990) P.48.

(19) راجع في هذا المعنى ما سبق عن مفهوم أفق التوقع. وفيه مناقشة لكلام كارل بوبر عن دور التوقع أو الافتراض في إعطاء الملاحظة العلمية معناها.

(20) راجع مقولة سابير – ورف وفكرة النسبية اللغوية في بحث لي عنوانه "قضية الاستعارة في الدراسات الأنثروبولوجية"، ضمن كتاب "نظرية القارئ" (مكتبة زهراء الشرق، القاهرة 1998)، ص ص 71-79.

(21) Steven Best and Douglas Kellner , Postmodern Theory , P.4.

(22) راجع في تتبع مفهوم ما بعد الحداثة:

David Lyon , Postmodernity , P. 5 .

(23) Ibid., PP. 7-8.

(24) Ibid., P. 14.

(25) Ibid., P. 15.

(26) Steven Best and Douglas Kellner , Postmodern Theory , P. 2

(27) Ibid., P. 3.

(28) Jean- Fracois Lyotard, " Defining the Postmodern " tran. G.Bennington , in ICA Documents 4 and 5 (London, 1986), PP. 6-7.

(29) Patricia Waugh (ed.) , Postmodernism: A Reader (Arnold , 1992) , P. 2.

(30) Dsvid Lyon , Postmodernity , P. 6.

(31) Nick Kaye , Postmodernity and Performance , PP. 1-2.

(32) Ibid., P. 2.

(33) Jean- Francois Lyotard , 'Defining the Postmodern', P. 7.

(34) Ibid.

(35) Nick Kaye, Postmodernism and Performance, P. 7.

(36) Ibid., P. 6.

(37) Ibid., P. 5.

(38) Ibid.

(39) Steven Best and Douglas Kellner , Postmodern Theory , P.10

(40) Gregor Mclennan, Pluralism (Buckinghan: Open University Press, 1995) , P. 21.

(41) Ibid., P. 78.

(42) Ibid.

(43) Nick Kaye , Postmodernism and Performance , PP. 5-6.

(44) David Lyon , Postmodernity , P. 12.

الفصل الحادي عشر

أدب ما بعد الكولنيالية:

الواقعية السحرية وكسر الثنائيات

يقول النقاد إننا يمكن أن نقسم روائيي العصر الحديث في حقبة القرن العشرين إلى طائفتين: طائفة ظلت متوائمة مع تراث الواقعية، والأخرى تحاول التجريب مع أشكال جديدة للكتابة الروائية. ففي الطائفة الأولى كتاب مثل- جالزوردي "John Galsworthy"، أرنولد بينيت "Arnold Bennette"، جراهام جرين "Graham Greene"، دوريس لسنج "Doris Lessing" إرنست همنجواي "Ernest Hemingway"...إلخ. هؤلاء أساسًا كتاب واقعيون، يقدمون صورة للواقع لا يكاد يكون للراوي حضور فيها. لكن أبرز ملمح يمكن تبينه في كثير من روايات القرن العشرين الكبرى هو التجريب والابتكار في الشكل، ابتداء من جوزيف كونراد الذي كثيرًا ما يلجأ إلى الراوي ذي الطبيعة الدرامية "Dramatised Narrator" وأحيانًا يعكّر على التسلسل الزمني للأحداث - إلى هنري جيمس الذي يلجأ إلى لغة تستعمل الجمل الطويلة على نحو بالغ يصبح من المستحيل معه في كثير من الأحيان تتبع سير الأفكار.

وهذا راجع إلى تغير الوعي: كان الشعور الذي يسيطر على الكتاب في الماضي أن الناس جميعًا يتقاسمون أساسًا واحدًا من القيم والمعتقدات والمشاعر، حتى تزلزل هذا الشعور واختفت مع

نهاية القرن التاسع عشر الثقة بأن الناس يتقاسمون شيئًا واحدًا في مجال الأفكار، وحلَّ - بدلا من هذا - الوعي بأن لكل فرد سيكولوجيته الخاصة وإدراكه المتفرد للعالم الذي لا يشاركه فيه شخص سواه، فوجدنا - بدلا من الراوي العالم بكل شيء - الراوي غير المعصوم من الخطأ الذي يقدم رؤية جزئية للعالم في جمل طويلة علي نحو مريك تعكس الرؤية بأنه من المستحيل تقديم تحليل واضح ومحدد للتجربة أو العالم.

وعلى حين كان يرى الواقعيون أنهم يقرأون العالم أو بعبارة أخرى يكتشفون ما هو كائن ويعكسونه في كتاباتهم، عمد أصحاب التجريب - بدلا من ذلك - إلى لفت الانتباه إلى الطرائق نفسها التي يحاول بها الخيال الروائي أن يشكل التجربة أو العالم. ومن هنا نشأ الوعي بإشكالية العلاقة بين الفن والحياة الذي ظل سمة كبرى لكتابات روائية يعدها النقاد أفضل الكتابات المعاصرة. لقد تأكد الشعور بأن العالم لا يمكن قراءته وأنه مزيج من الفوضى، لكن الخيال الروائي مع ذلك لا يذعن للفوضى ويرى أن العقل الإنساني يرفض التصالح معها، فنحن نتخرط على الدوام في محاولة لإضفاء النظام أو المعنى على العالم وعلى الحياة وفهمهما بأن نخلق قصة متماسكة منهما.

والواقعية السحرية شأنها شأن أكثر الأدب الحديث تعكس هذا الموقف القائم على الشعور بتعقد العالم وعدم اليقين الذي يتميز به عصرنا. لم يعد أصحاب الواقعية السحرية يشاطرون الواقعيين التقليديين شعورهم بمقدرة الإنسان على فهم العالم ووصفه. فرواياتهم تتحدى على أنحاء مختلفة وبطرق متنوعة الإيمان بعالم متماسك منظم، وهى الأفكار القديمة المتوارثة التي تأسست عليها الرواية الواقعية بصورتها التقليدية التي تؤمن بالقدرة علي تقديم الواقع وإعادة تصويره. فالحبكة السطرية يتم التخلي عنها

والراوي المحيط بكل شيء يُطرح جانبًا، ويحل محله راوٍ يعلن عن وجوده على نحو مستمر، ويزهو بأن له وجودًا دائمًا وحضورًا أبديًا. ثم إن الرواية قد تستغرق قدرًا كبيرًا من الصفحات حول طبيعة الخيال الروائي ذاته، أو قد تتوقف لتنظر إلى عالم العقل نفسه في تعقده وعدم القدرة على معرفته وانعدام تساوقه وانتظامه وائتلاف بعضه مع بعض، نظرتها إلى العالم الفيزيقي نفسه.

لكن أكثر شيء يلفت النظر في الواقعية السحرية هو غرابة الأحداث والتعويل على الأساطير وما شابهها. وهذه تقنية تنطوي على التشكيك في التراث الثقافي العقلي للغرب، فالقصة في الواقعية السحرية تقلد الطرائق التي استعملتها الرواية الأوروبية الغربية لجعل العالم مفهومًا فتقلبها رأسًا على عقب وتحاكيها محاكاة ساخرة.

لكن هناك ما هو أبعد من ذلك – أبعد من مجرد نقد الغرب. الواقعية السحرية تتحدى المركزية الأوروبية بتقديم تجربة لعالم آخر يسمى بالعالم الثالث والتعويل على تراث من الثقافات المحلية: في القلب من الواقعية السحرية مقاومة الثقافة السائدة التي فرضتها الإمبريالية الغربية. إنها تحاول أن تجعل للتجارب التي عاشتها شعوب العالم الثالث معنى ينبع من داخلها وليس من رؤية تأتيها من خارج.

وخير مثال لتحليل المركزية الأوروبية ما ظهر في كتاب إدوارد سعيد الذي أخرجه سنه 1978م عن الاستشراق، حيث صور كيف تم - عبر قرنين من الزمان - تشويه الثقافة الإسلامية التي أساء الدارسون الغربيون تصويرها، فلم يقدموا غير أهواء الإمبريالية وتحيزاتها وأيديولوجياتها التي ظهرت في مظهر التحليل الموضوعي.

إن كثيرًا من النقاد - على ما تذهب ليندا هتشيون - يرون التقنية الشكلية التي تستعملها الواقعية السحرية وتتمثل في مزج الفانتازي والواقعي معًا يرونها حلقة الوصل التي تجمع بين ما بعد

المودرنية "Postmodernism" وما بعد الكولنيالية "Post-colonialism"، فنص ما بعد المودرنية نص يؤسس نفسه على نحو واع بذاته في علاقته بما قبله، والواقعية السحرية تربط ما بعد الحداثة بأدب ما بعد الكولنيالية الذي هو كذلك نوع من التفاوض مع الوطأة الاستبدادية للتاريخ الاستعماري.

وتذهب أماريل تشانادي "Amaryll Chanady" في كتابها عن الواقعية السحرية والفانتازي، إلى أن الواقعية السحرية تتميز بوجهتي نظر متضاربتين لكنهما متماسكتان. إحداهما تبنى على النظرة العقلانية للواقع والأخرى تبني على قبول ما فوق الطبيعي باعتباره عنصرًا تشتمل عليه حياتنا اليومية.

لقد أشار النقاد على نحو دائم إلى الثنائيات المتعددة داخل الثقافات المغزوة، فهناك ثنائية أوروبا والآخر، والمستعمِر والمستعمَر، والغرب والشرق...إلخ. ورواية الواقعية السحرية تلخص الصراع الديالكتيكي الكامن في قلب ثقافة ما بعد الكولنيالية. فالتضاد الثنائي - فيما يرى بعض النقاد - يمر بعملية تفاعل يتقوض فيه الثبات القائم في الحدود التي تفصل هذه الثنائيات التي تمخضت عن النظام الاستعماري: الأبيض/غير الأبيض، المتحضر/المتخلف، صاحب الكلمة أو الصوت/المذعن للصمت، المركز/ الهامش. والواقعية السحرية إنما تشكك في فكرة أن هناك وجهة نظر واحدة أو متجانسة أو طرفًا يُجعَل له السيادة على الطرف الآخر. ففي مواجهة النظام المنضبط العقلاني الذي يمضي في خط مستقيم، وهو الأسلوب السائد للإمبريالية، تمزج الواقعية السحرية الفانتازيا والواقع. وهي بموازرتها لما هو إنساني وما هو تراثي وما هو شعبي أو جماعي هي بالضرورة نقد أو قلب لقيم *الاتجاه الواقعي* الذي يزعم أنه يقدم الواقع أو يقدم النظرة الرسمية. الواقعية السحرية إنما هي تحول من الاهتمام بالسيكولوجي إلى الاهتمام بالاجتماعي

والسياسي، وهي تحول إلى الاهتمام بتلك المجالات التي تتصل بالكوارث التي حاقت بالأفراد أو الجماعات من جراء التغيرات الاجتماعية والاقتصادية ومن جراء الفساد والاستغلال وانعدام الضمير وقلة الاكتراث بآلام الآخرين. بعبارة أخرى فإن الواقعية السحرية تفتش في الأنماط السائدة من السلوك التي أدت إليها الأوضاع الاقتصادية وأوضاع القوة في المجتمعات، أكثر من اتجاهها إلى تحليل نفسيات الأفراد ومشاعرهم.

لقد دأبت الواقعية السحرية أن تضع يدها على الثنائيات المتقابلة في الثقافات الإنسانية، كالمدينة والريف، والذكر والأنثى. والغربي والشرقي، والمثالي والكائن...إلخ. وهي بذلك إنما تقف موقف المسائل الذي يسائل الهيراركيات المتوارثة التقليدية ويهدمها. وقد انبعث ذلك من الثنائية الأساسية ثنائية الواقعي والفانتازى أو السحري. فالواقعية السحرية حينئذ– بتعبير أحد الباحثين - الأدب الذي يعبر – كما يظهر في تسميتها – الحدود القائمة بين لونين من الخطاب الأدبي: الواقعي الذي يتصل بالجانب الإمبيريقي، والسحري الذي يشير إلى تلك الظواهر التي لا يمكن البرهنة عليها برهنة عقلية أو تجريبية، ويسمح بوجود ما فوق الطبيعي الذي تختلف تجلياته في الثقافات المختلفة. إن الواقعية السحرية حينئذ تحاول طمس هذه الهيراركية التي تجعل الواقعي في مرتبة أعلى من السحري، وهو ما تبني عليه المعرفة الغربية. إن الواقعية السحرية وهي تضرب هذه الثنائية في الصميم إنما تحفز في الوقت نفسه على هدم ثنائيات أخرى معها؛ فاختراق الحدود القائمة بين السحري والواقعي يعين علي مجابهة الحدود القائمة على المستوى الاجتماعي والسياسي.

فإذا ما اتجهنا صوب الآداب العالمية لنتحقق من مصداقية هذا التحليل، وجدنا دراسات كثيرة تتناول كتابًا مختلفين من أنحاء

العالم، كتلك التي تناولت كتابًا بريطانيين منهم مثلا: أنجيلا كارتر، وجينيت ونترسون، وسلمان رشدي. فكتابات هؤلاء الكتاب تتناول تلك القضايا التي ترجع إلى هوياتهم المهمَّشة وذلك باستعمال الواقعية السحرية لهدم الهيراركيات التقليدية المتمثلة في التقابل بين الذكر والأنثى في حالة أنجيلا كارتر، والجنسية المثلية في مقابل السلوك الجنسي السوي "Lesbian/Straight" في حالة الكاتبة ونترسون، والشرقي والغربي في حالة سلمان رشدي. هؤلاء يحاولون تقويض هذه الثنائيات مستعينين في ذلك بالواقعية السحرية لتأسيس حالة جديدة لا يصبح فيها لأحد طرفي الثنائية أولوية أو هيمنة على الآخر، بل هما معًا مشتبكان لا يتحرر أحدهما من الآخر، ولا بد من السماح لكليهما بالتعايش معًا على قدم المساواة: يتحول البطل الذكر في كتابات أنجيلا كارتر إلى بطلة أنثى بفعل مزيج من السحر والعلم معًا، لطمس هذه الثنائية التقليدية الموروثة عبر الثقافات بينهما - بين الذكر والأنثى.

وفي رواية سلمان رشدي أطفال منتصف الليل "Midnight's Children" تعمل الواقعية السحرية على إبراز إشكالية الثنائية بين الهوية الهندية والهوية البريطانية حيث تضعنا أمام مجموعة من الأطفال السحريين ولدوا علي تخوم التاريخ الذي تحدد به استقلال الهند، ألف طفل وطفل ولدوا في منتصف ليلة 15 أغسطس 1947م. الفانتازي هنا يمكن تبينه بسهولة من خلال الإشارة التناصية الكامنة إلى ألف ليلة وليلة، لكن الواقعي يتمثل كذلك في الحقيقة التعدادية لمعدل المواليد في الهند في الليلة الواحدة الذي قدره رشدي بهذا الرقم على نحو إجمالي. وعندما تقول الرواية: كان ياما كان، كان هناك شخصان: رادنا "Radna" وكرسنا "Krisna" راما "Rama" وسيتا "Sita" ليلى والمجنون، وروميو وجوليت، فها هنا كما يقول محللو الرواية شخصيات من تاريخ

الهند أو الشرق عمومًا تتجاور مع شخصيات من تاريخ الدراما الغربية للإشارة إلى التلاقي بين البعدين المحلي والغربي. وهذا يصور كما يقول إدوارد سعيد "**الجهد المبذول عن قصد ووعي للدخول إلى الخطاب الأوربي والغربي للاختلاط به وممازجته لتشكيله تشكيلا آخر وجعله يعترف بالتراث التاريخي المهمش أو المقموع أو المنسي**".

والكاتبة الزنجية الأمريكية توني موريسون التي تعد من كتاب الواقعية السحرية يتأكد في كتاباتها ارتباط عالم الواقع بعالم الفانتازيا في الاتصال الدائم بين عالم المادة وعالم الروح، فمحبوبة "Beloved" التي أطلق اسمها على عنوان روايتها الشهيرة، ذبحتها الأم لتشتري حياة أطفالها. ويعود شبح أو طيف "محبوبة" إلى الوجود في شكل امرأة رائعة جذابة أخاذة لكن ينطوي قلبها على الحقد والرغبة في التنكيل بالآخرين والثأر لنفسها – وهنا تظهر مواقف الشخصيات وأفكارها ومخاوفها مرتبطة بماض ملغز محير. تستخدم الكاتبة على مستوى اللغة أسلوبًا قائمًا على التداخل بين الأزمنة، فالزمن الماضي يتداخل مع المضارع ولا يتطور الحدث في خط مستقيم، محاولة من الكاتبة لإحلال الحس التاريخي في الرواية الذي يضرب بجذوره في أعماق ثقافة الزنوج الإفريقية التي همشها الرجل الأبيض.

إن النقاد يرون كذلك أنه يمكننا أن نطلق اسم الواقعية السحرية على أعمال الروائي التشيكي من أوروبا الشرقية ميلان كونديرا الذي يتعامل مع السرد بطريقة مختلفة عن طرائق الروائيين في أمريكا اللاتينية، كما تشكل أعماله كذلك تحديًا للنظام السياسي المفروض على الشعب، وهو هنا النظام الشيوعي السابق في تشيكو سلوفاكيا.

إن كسر الحدود وتجاوزها وهي الخصيصة التي تتميز بها الواقعية السحرية تجعل منها صنوًا لاتجاهات ما بعد الحداثة أو ما

بعد البنيوية، من جهة أنها تقف موقف المتسائل أمام الحدود القائمة بين الواقعي والفانتازي، وهي بذلك تكمل مشروع ما بعد الحداثة في مساءلته الحدود القائمة بين الهيراركيات المختلفة.

وفي رواية الأديب المصري فؤاد قنديل "روح محبّات" تتجلى الرغبة في كسر ثنائيات أخرى، غير هذه الثنائيات. لقد أرادت الرواية مثلا أن تكسر النظرة الهيراركية الاستعلائية للكائن الإنساني على غيره من كائنات الوجود. وربما لم يكن في القصة كلها من العناصر " غير الواقعية " إلا إسباغ الصفات الإنسانية البطولية على الكائن الحيواني "الديك" الذي يربط القصة بالتفكير السحري الذي يمكن أن يتحول فيه الإنسان إلى كلب أو قط أو حجر....إلخ. وروايات المسخ أو التحول هذه كثيرة، وأقرب مثال إلينا ما ظهر في قصة كافكا "Metamorphosis" من تحول البطل إلى حشرة ضخمة. وقلة العناصر الفانتازية في القصة لا يغض من قيمتها. ونستطيع أن نستدعي هنا أديب بيرو العالمي ماريو إيوسا "Iiosa" المعدود من كتاب الواقعية السحرية حين قال عن كتاباته: **"ليس فيها الكثير من الفانتازيا، وإنما على العكس من ذلك ترتبط ارتباطًا قويًا بالواقع".**

أنا شخصيًا لا أدري لم خامرني الشعور بأن روح رواية "الحرام" ليوسف إدريس خيمت عليّ، وأنا أقرأ، في المقاطع الأخيرة من الرواية التي تتكلم عن محبات التي عاشت علي تخوم الخبل حين ارتحل عنها الديك، قوله: **كان منظرها فيما حكى الذين عثروا عليها من أهلها يمزقَ القلب ويبكي الحجر مسكينة ذهب عقلها أو كاد. حملوها إلى دارها وجيء بالأطباء واحدًا بعد الآخر.... إلخ.**

وبغض النظر عن التفسيرات التي قدمها النقاد لمعنى الرمز في *الرواية باعتبار الديك رمزًا اليجوريًا للزعيم أو المخلص الذي تنتظره* البلاد، فإن ذلك لن يغير من التفسير الذي أقدمه شيئًا. لقد اختار

الكاتب جزءًا من روايته فنشره في مجلة القصة في العدد الذي ضم ملفًا عن الواقعية السحرية. ومفتاح التفسير يكمن في هذا الاختيار الذي لا ينبغي أن تذهب دلالته سدى. فالاختيار ينتهي بهذه العبارات التي أرادت أن تكسر، مع هيراركية العقل/الطبيعة، هيراركيات أخرى كاليقظة والحلم، والأسطورة والرؤية، والوهم والحقيقة. يقول عن الغريزة التي جمعت بين محبات والديك في عناق حميم: **كيف أدرك هذا الطائر المنفلت من أسر القالب أن الغريزة لغة عالمية تفهمها جميع الكائنات. لقد أتيح للفطرة أن تنتصر على كل شيء وتقدمت في غيبة كل عقل أو وعي. ذابت الموجودات في فيض العشق الطبيعي المحموم.. ذوبي أيتها الأرواح واتحدي يابنيات الطبيعة وتدريجيًا عودي إلى رحم الأم الخالدة**". وهي نفس العبارات تقريبًا التي تنتهي بها الرواية ككل، حيث يتحد الطائر بقرص الشمس ويعود إلى الأصل الذي نبعت منه الحياة: "**هبط الديك على القرص. مضت الشمس تهبط في الأفق البعيد وهى محملة بالكائن الأسطوري.. وما لبث العرف الأحمر أن ذاب.. سال نهر أحمر وانتشر علي القرص الذي كان يوالي هبوطه في بحار المدى البعيدة**". وكأن في هذا إشارة إلى العودة إلى الأم والاتحاد بها مرة ثانية - على نحو ما يؤكد أصحاب التحليل النفسي.

أو قد نعكس الأمر، فنقول إن الديك إنما هو إنسان يطير نما له جناحان - إنسان له صفات كائن متحرر من الجاذبية تحقق له الحلم المستحيل الذي خامر الإنسان على مدار تاريخه. وكما يقول دافيد لودج: "**ربما لم يكن من المستغرب أن نصادف في رواية الواقعية السحرية مشاهد الطيران والارتفاع عن الأرض والتحليق في خفة وحرية، إذا علمنا أن من الأحلام القديمة والمخيمة على خيال الإنسان أن يخرج من الجاذبية الأرضية**". لقد كان تحدي الجاذبية الأرضية التي تشدنا إليها حلمًا إنسانيًا دائمًا بالمستحيل - طيران الإنسان رمز الوصول إلى المستحيل. وفي رواية مائة عام من العزلة، ترتفع إحدى

الشخصيات إلى السماء وهي تقوم بنشر الغسيل. وفي رواية أنجيلا كارتر ليالٍ في السيرك "Nights at the Circus" تتحول البطلة إلى ما يشبه الطائر وهي تقفز على الأراجيح في السيرك، فلها ريش رائع جميل المنظر وأجنحة تمكنها من الطيران بدلا من بذلة الرقص. وفي قصة ميلان كونديرا كتاب "الضحك والنسيان" تصادفنا كذلك مشاهد الطيران.... إلخ.

وربما جاز لنا أن نفهم هذا الديك – عند فؤاد قنديل – على أنه صورة الملاك أو رسول العناية – أو حتى جبرائيل – الذي يهبط من السماء ويتمثل للعذراوات وللنساء العاقرات - اللائي فوجئن بما يحدث في أجسادهن من الحمل - بشرًا سويًا يهب لهن غلامًا زكيًا.

أو ربما كان هذا الديك صورة أخرى من الملاك الذي ظهر علي هيئة رجل تقدمت به السن لينقذ العائلة من الفقر ثم يختفي، وذلك في قصة جبريل جارسيا ماركيز - شيخ مسن جدًا ذو أجنحة هائلة - "A very Old Man with Enormous Wings".

مهما يكن من أمر فليس ينبغي أن تغيب عنا دلالة هذه الثنائية بين الكائن الإنساني والطبيعة - تلك الثنائية التي يعمل الكاتب على تقويضها. وهذا أثر من آثار تفكير ما بعد المودرنية أو ما بعد الحداثة.

الفصل الثاني عشر

مفهوم ما فوق الثقافة في الكتابات المعاصرة:
العولمة والأساس المشترك للثقافات الإنسانية

تطلق الكلمة metaculture ويراد بها مجموعة العناصر المشتركة في الثقافات الإنسانية جميعًا. فالفكاهة مثلا لا تخلو منها ثقافة من الثقافات. كذلك مفهوم التفاوت في الرتبة الاجتماعية أو منزلة الفرد بين أبناء الجماعة الواحدة الذي يقال إنه مفهوم مشترك بين ثقافات العالم. وكثير من تعبيرات الوجه التي يستدل بها على جملة من الانفعالات والعواطف أمر نشاهده فيما نعرفه من هذه الثقافات.

يمكننا إذًا أن نعرِّف ما فوق الثقافة metaculture بأنه ذلك الأساس الذي يتجاوز الثقافات جميعًا. فالثقافات الإنسانية بذلك يمكن تشبيهها – على حد تعبير بعض الباحثين– بأرخبيل من الجزر التي يبدو بعضها منفصلا عن بعض حين ينظر إليها من السطح، بينما هي تلتقي في الأعماق على شيء واحد مشترك، هذا الشيء هو ما يناظر ما فوق الثقافة بالنسبة للثقافات الإنسانية المختلفة.

والذي تتجه إليه الدراسات المعاصرة، وخصوصًا تلك الأبحاث التي تتناول تأثير الثقافة culture على الشخصية أن ثمة خصائص إنسانية مشتركة بين الثقافات. صحيح أن هناك من ينكر ذلك ويرفضه ويذهب إلى أنه لا وجود لخصائص إنسانية مشتركة.

لكن باحثين آخرين ذهبوا إلى أن ما تخلص إليه الدراسات المتعلقة بشئون الوراثة وما يمكن ملاحظته من تشابه البنيات الثقافية والثبات النسبي للقيم، كل أولئك يوحي بأن خصائص الشخصية إنما ترجع إلى العوامل البيولوجية أكثر من أن تكون محصلة للتجربة المعيشية أو الاجتماعية. والسلوك الإنساني في هذه الرؤية إنما هو محصلة التفاعل بين الشخصية والموقف الذي تجد نفسها فيه. وهنا نرى أثر العامل البيولوجي والبيئة المكانية على الشخصية. فهما إذًا عنصران تنبثق عنهما الشخصية: عامل الوراثة وعامل البيئة.

ومن الأبحاث المهمة في هذا الصدد تلك الأبحاث التي تتناول الأسس السيكولوجية للثقافة التي صارت تقدم أساسًا علميًا للقول بالأسس المشتركة في جميع الثقافات رغم خصوصيتها، وهي فرضية من شأنها أن تكفكف من غلواء الأبحاث الاجتماعية والثقافية التي دأبت على النظر إلى اختلاف الثقافات الإنسانية بعضها عن بعض وتباينها فيما بينها على أنه أمر يدل على انعدام الروابط التي تربطها معًا، وأن الإنسان إنما هو ابن الأفكار الاجتماعية وحدها التي يتلقاها عن المجتمع منذ ولادته فتشكل عقله وتفكيره معًا. يقول جون توبي John Tooby وليدا كوز مايدز Leda Cosmides: إن **الثقافة ما هي إلا ثمرة أفرزتها آليات سيكولوجية مركوزة في الأفراد الذين يحيون في جماعات. وهذه الآليات إنما هي حصيلة العملية التطورية التي خاضها الجنس البشري.**

إن الثقافات الإنسانية تتباين على نحو شديد التعقيد. لكن ذلك لا يرجع إلى كون العقل الإنساني ثمرة التجربة الاجتماعية التي تتباين بدورها من مجتمع لآخر، وأنه صفحة بيضاء ينقش عليها ذلك المجتمع نقوشه. وإنما لأن هذه الثقافات تتولد من خلال مجموعة معقدة على نحو بالغ من برامج يطلق عليها الباحثون

"البرامج الوظيفية" التي تقوم ببرمجة المعلومات التي تستقيها من العالم أو يستمدها المرء من غيره، سواء في ذلك ما يأتي من هذه المعلومات عن قصد أو غير قصد. إن ثمة آليات إنسانية واحدة تعمل من وراء ذلك الكم الهائل من ألوان السلوك الإنساني المختلف في الثقافات الإنسانية. والعلوم الاجتماعية التي دأبت على أن تصنف كل اختلاف بين هذه الثقافات على أنه لا صلة له بالجانب البيولوجي أخفقت في إدراك هذه الحقيقة لأنها اختارت أطرًا مرجعية من شأنها أن تركز على الاختلاف وأن تطمس على ذلك المستوى من البنية التطورية الذي يكمن تحت ألوان السلوك الظاهر في جميع الثقافات.إن كل إنسان إنما يأتي إلى الوجود وهو مزود بخطة أساسية واحدة في جميع الأفراد.

إن إخفاق العلوم الاجتماعية خلال قرن كامل من الزمان يرجع في رأى أصحاب فكرة الأساس السيكولوجي التطوري الواحد في جميع الثقافات - إلى أن هذه العلوم الإنسانية ظلت تباعد بين أنفسها وبين الاندماج في العلوم الطبيعية ورؤية العلوم على أنها كل واحد، هذا على الرغم مما تحقق من التماسك المنطقي والوحدة التي اكتسبتها العلوم الطبيعية فيما بينها خلال القرن المنصرم مما جعل منها نظامًا متسقًا من المعرفة المترابطة. لكن أصحاب العلوم الاجتماعية ظلوا على الرغم من محاولتهم محاكاة مناهج العلوم الطبيعية يميلون إلى إهمال فكرة أن العلوم ينبغي أن يتسق بعضها مع بعض، وأن الأمر في العلوم التي تتناول المادة غير الحية يختلف عنه في العلوم التي موضوعها الكائن الحي. ولذا وجدنا دور كايم مثلا في كتابه قواعد المنهج الاجتماعي Rules of the sociological method يفيض في القول إن للظواهر الاجتماعية حركتها المستقلة ونظامها الذاتي ولا يمكن تفسيرها إلا بالظواهر الاجتماعية الأخرى. ولكن هؤلاء الذين نبذوا وراء

ظهورهم المعايير الإبستمولوجية للعلم الطبيعي القائمة على المبدأ السببي لم يعودوا في موقف يسمح لهم بالقول إن هذا من المناهج صحيح وذلك غير صحيح.

يرى توبى Tooby وكوزمايدز Cosmides أن ثمة إطارًا فكريًا جديدًا يبرز الآن يقوم على التسليم بالأواصر الطبيعية التي توجد بين كل فروع المعرفة والإفادة من ذلك والتوصل به إلى إقامة تحليلات يقظة لطبيعة التفاعل السببي بين جميع العناصر التي لها تأثير على الظاهرة. والمبدأ الأساس في هذا النموذج أنه لا استقلال لشيء عن سواه ووجوب أن تتساوق مكونات النموذج وأن ينسجم بعضها مع بعض. هذا النموذج هو ما يجب أن يكون بديلا عن النموذج السائد في العلوم الاجتماعية حتى الآن standard social science model الذي تأسست عليه النظرة السائدة عن طبيعة الظواهر الثقافية والاجتماعية، وهي النظرة التي بقيت على مدار القرن المنصرم الإطار الفكري لعلم النفس والعلوم الاجتماعية والتبرير الفكري كذلك لدعوى الاستقلال الذاتي عن سائر العلوم، وهى النظرة التي عملت كذلك على توقف هذه العلوم عن أن تحرز تقدمًا.

لكن التقدم الذي أحرزته فروع علمية مختلفة منها علم البيولوجي التطوري evolutionary والنظرية المعرفية أو العلم المعرفي cognitive science وغيرهما، جعلتنا نفطن للمرة الأولى لطبيعة الظواهر الاجتماعية ولوجود صلات وثيقة بين هذه الظواهر ومكتشفات العلوم الأخرى. وهنا لابد أن نقرر جملة أمور: أن العقل البشري إنما يقوم على مجموعة آليات لبرمجة المعلومات اكتسبها عبر عملية التطور، والنظام العصبي لدى الإنسان مثال حي على ذلك. وهذه الآليات وما تنتجه من برامج لتنظيم المعلومات إنما هي أنماط للتكيف تولدت عبر عملية الانتقاء الطبيعي خلال الأزمان الماضية في البيئات التي عاش فيها أجداد الإنسان. وكثير من هذه

الآليات مخصص لإنتاج السلوك الذي يتكفل بحل مشكلات بعينها من مشكلات التكيف كاختيار الإنسان لرفيقة، واكتساب اللغة، والعلاقات الأسرية، والتعاون بين الأفراد. وبعض محتويات الثقافة الإنسانية إنما يتولد عن هذه الآليات بما في ذلك ألوان بعينها من السلوك وابتكار أدوات الحضارة والتعبير باللغة. ثم إن هذه الآليات السيكولوجية الموجودة لدى جميع أبناء الثقافة تؤثر في محتويات الثقافة الإنسانية التي أنتجتها فتقوم مرة أخرى بتوظيفها كما هي أو بتعديلها لمناسبة المواقف المختلفة.

إن الفكرة الأساسية التي يدعو إليها أصحاب الأساس السيكولوجي التطوري للثقافة أن تنشط العلوم الاجتماعية لتأسيس التفرقة التي أسستها علوم الوراثة. فقد بقيت هذه العلوم لا تحرز تقدمًا حتى اهتدى علماؤها إلى التفرقة بين شيئين: ما يسمى genotype وما يسمى phenotype، أي التفرقة في الخصائص التي يتميز بها إنسان ما، بين الأساس الموروث وبين التعبير الظاهر عنه الذي يمكن ملاحظته. فمثل هذه التفرقة ضرورية في العلوم الاجتماعية كذلك. فنحن يمكن أن نلاحظ ألوانًا متباينة من السلوك بين أفراد الناس وعبر الثقافات الإنسانية المختلفة، وأن ننظر إليها على أنها ثمرة لأساس سيكولوجي تطوري كامن في جميع البشر. وهو يعمل في ظل الظروف المختلفة. إن الناس قد يختلفون في ألوان التعبير السلوكي الظاهر حينما تختلف الظروف البيئية المحيطة، فيتكلم إنسان الإنجليزية على حين لا يتكلمها إنسان آخر. ومع ذلك يمر كلاهما بمرحلة في حياته تنشط خلالها خطة كامنة في نفسه لاكتساب اللغة، جميع أفراد الجنس البشرى فيها سواء. ولو أن إنسانًا قدِّر عليه أن يحيا خلال مرحلة طفولته في عزلة تامة عن الناس وعن الحياة الاجتماعية، بحيث لا يسمع منهم لغة ما، فإنه سيعجز عن الكلام ولن يُحصِّل أي لغة. وهو بالرغم من ذلك

يملك الاستعداد والمقدرة اللغوية وبداخله تلك الخطة الخاصة بالجنس البشري التي تعمل على اكتساب اللغة، شأنه في ذلك شأن كل إنسان سواه، فما يظهر على المستوى السلوكي على أنه أمر مختلف في الثقافات الإنسانية المختلفة (هذا يتحدث العربية وذاك الإنجليزية، وهذه تتحدث الفرنسية، وتلك حرمت من كل لغة إلخ) إنما يرجع إلى نظام باطن قائم على خطة واحدة - كما قدمنا، وهذا النظام يتفاعل مع البيئة الخارجية لينتج بذلك ما يمكن أن يلاحظ على المستوى السطحي الظاهر.

لقد جنحت العلوم الاجتماعية إلى استبعاد الأساس البيولوجي وذهبت بدلا من ذلك إلى أن سلوك الأفراد في الثقافات المختلفة إنما هو ثمرة الثقافة المحلية نفسها أو التجربة الاجتماعية وحدها. ولكننا إذا نحن أقررنا بوجود سيكولوجية إنسانية عامة انبثقت من مسيرة التطور لدى الجنس البشري ويتمخض عنها إذا هي اصطدمت بظروف بيئية مختلفة ألوان متباينة من السلوك الإنساني، فإن القول حينئذ بأن الثقافة إنما هي ثمرة التلقي الاجتماعي وحده لن يكون له ما يبرره.

وينبغي في هذا المجال أن نفرق بين نوعين أو برنامجين سيكولوجيين ينهض عنهما السلوك الإنساني أحدهما منفتح والآخر مغلق. فثمة آلية مفتوحة لعناصر تختلف باختلاف البيئة الطبيعية للكائن الحيّ، فيتأثر السلوك بهذه العناصر التي يتسبب عن اختلافها اختلاف هذا السلوك كذلك، وهناك آلية حُبست عن هذا التأثر بتلك العناصر واختلافها، ولذلك تتشابه صور التعبير عنها في جميع الظروف لدى الإنسان. اكتساب اللغة مثلا آلية منفتحة يختلف التعبير الظاهر عنها باختلاف الجماعات الإنسانية التي ينشأ فيها الفرد كما تقدم، على حين تتشابه بعض تعبيرات الوجه في الثقافات المختلفة. فهي إذًا – أعني تعبيرات الوجه –

مثال على تلك الآلية المغلقة. وفي كلتا الحالتين لابد من الإقرار بالأساس الكامن وراءهما، وهو تلك البنية السيكولوجية المشتركة التي مرجعها إلى التطور البيولوجي.

إن القول بالأساس السيكولوجي الواحد للثقافات الإنسانية، سيقودنا بالضرورة إلى التطرق إلى مسألة العولمة، حيث تحاول بعض الثقافات أن تفرض هيمنتها على سائر الثقافات الإنسانية، وهو ما نراه اليوم في الثقافة الأمريكية التي مهدت التكنولوجيا الحديثة لها هذا السبيل. فهل العولمة وما نتحدث عنه من الأساس السيكولوجي المشترك للثقافات أمر واحد ؟

قبل أن نحاول الإجابة عن هذا السؤال نود أن نتعرض لوجهات النظر التي تحاول الدفاع عما يقال عن الهيمنة الأمريكية بإنكار وجود هذه الهيمنة أساسًا، من جهة أنها لا تملك من داخلها شيئًا يمكن أن يطلق عليه أنه أمريكي، لأنها جمّاع ثقافات المهاجرين الذين ارتحلوا إلى أرضها من ثقافات مختلفة وأمم متباينة. وعلى هذا فإن ما يحدث الآن بزعمهم إنما هو تدويل internationalization للمادة الثقافية وتداول لها. يحاول أصحاب نظرية الميديا media theorists التمكين لهذه الفكرة بالقول إنه لا يمكن الحديث عن الثقافة culture داخل المجتمع الواحد بصيغة المفرد، فهي باعتبارها مخزونًا من العقائد والأساليب والقيم والرموز ليست شيئًا واحدًا، فلا يمكن الحديث عنها إلا في صيغة الجمع، فنقول ثقافات cultures حيث يقتضي هذا المخزون الجمعي بالضرورة صيغًا متباينة ومخزونات مختلفًا بعضها عن بعض. وبعضهم يرى الثقافة "عملية مستمرة ودوبًا من خلق المعاني لتجربتنا الاجتماعية"، فهي عنده نشاط دينامي فعال أكثر منها مجموعة ثابتة من القيم التي يمكن تبين معالمها ورسم حدودها. وفي مثل هذه النظرة يصعب القول بوجود ثقافة واحدة داخل المجتمع الواحد تكون مهددة بالثقافة العولمية.

ومن هؤلاء من ينكر إمكان وجود ثقافة عولمية أصلا لأن الثقافة العولمية- على نحو ما يمكن تصورها - لا ترتبط بمصدرها الأصلي لا في الزمان ولا في المكان، فهي إذًا كما يقول سميث Smith منخلعة عن سياقها، وهي بالفعل خليط من عناصر منفصلة بعضها عن بعض قادمة من مكان آخر خارج الثقافة المحلية أو من مكان لا يمكن تحديده، محمولة على عربة تعرف بـ "نظم الاتصالات الحديثة". هذا أولا، وثانيًا لأن الثقافة العولمية لا تحتفظ بصلة ما إلى ماض مشترك بين أفراد الأمة، فهي لذلك منقطعة الصلة عن ذاكرة الجماعة، بخلاف الثقافة المحلية. فالعالم لا يشترك في ذاكرة واحدة يكون من شأنها أن تعمل على إضفاء روح التماسك على ثقافة يتقاسمها، بل نجد الأمر على العكس - كما يذكرنا سميث - أن ما تختزنه الشعوب من ذاكرة يذكرها بالاختلاف أكثر مما يذكرها بالتماثل أو الاتفاق. وثالثًا لأن هذه الثقافة العولمية متراكمة ومصطنعة من جهة أنها ترجع إلى التكنولوجيا التي تنقلها وتبثها في أنحاء متفرقة من العالم. والسبل التي تتكون بها الثقافة إنما ترجع إلى شعور بالاستمرارية والتواصل بين الأجيال المتعاقبة، وإلى ذاكرة مشتركة تختزن أحداثًا بعينها وتاريخًا لرجال من أفراد الأمة كان كل منهم بمثابة نقطة تحول في تاريخها، وإلى شعور بالمصير المشترك. فبهذه العوامل جميعًا- وهي التواصل بين الأجيال والذاكرة المشتركة للأحداث وتاريخ الأبطال والشعور بالمصير الواحد- تتكون الهوية لأمة تشترك فيما بينها في تجارب واحدة وخصائص ثقافية، كاللغة والعادات والدين، وهو ما يضفي الشعور بالهوية وروح التماسك، الأمر الذي تفتقر إليه الثقافة العولمية المدعاة.

وحقيقة الأمر أن هناك شكوى وشعورًا بالقلق - لا يقتصر على العلماء وحدهم ولكن يمتد إلى رجال السياسة والقانون والاقتصاد على مستوى العالم - من النفوذ المتزايد لأدوات الثقافة الأمريكية

وهيمنتها على الثقافات المحلية كثيرًا ما يعبر عنه بالإمبريالية الثقافية.

إن خطورة محاولة فرض محتويات ثقافة بعينها على محتويات ثقافة أخرى إنما يكمن في محاولة تدمير روح التماسك التي تنبني عليها الثقافات الإنسانية والحاجة إلى الشعور بالدفء والتعاطف بين أفراد الثقافة الواحدة الذي ينشأ من الشعور بالاشتراك في ذاكرة واحدة تتجه الثقافة المهيمنة إلى تهديدها.

فإذا ما حاولنا أن نبحث عن الجانب العالمي المشترك بين الثقافات في ضوء ما قدمناه من أفكار عن الأساس السيكولوجي المشترك للثقافات، فسنجد ذلك في تلك الحاجة إلى الشعور بدفء العواطف والتماسك اللذين أشرنا إليهما، وهو أساس سيكولوجي يكتنف كل ثقافة، وهو ما ينبغي أن يسعى البشر إلى تدعيمه بكل ما يملكون من قدرة. كذلك إذا أردنا أن نتبين في العولمة أساسًا سيكولوجيًا، فسنراه في أن كل ثقافة تحاول لو أمكنتها الفرصة أن تمد لسلطانها خارج حدودها وأن تفرض هيمنتها خارج هذه الحدود. وهو أمر حسن لو كان ذلك يضفي على الثقافات المحلية اتساعًا في الأفق وإضافة إلى التجربة وعنصرًا من عناصر القوة فيها، وإلا فلن يزيد الأمر عن محاولة فرض إرادة القوة التي يجنح إليها السلوك الإنساني، وهو ما يجب أن تتيقظ له الإرادة الإنسانية وتعمل على دفع شروره بكل ما تملك الأمم من مقدرة كذلك. وهو ما تنبه إليه نفر غير قليل من أبناء الثقافة الأوروبية والأمريكية أنفسهم، وخاصة من يعملون في مجال التنمية خارج حدود بلادهم. لقد ظهر لهؤلاء أن هذا النشاط الذي يقومون به في مجال التنمية ليس جميعًا على درجة واحدة، فبعضه يمنح الفقراء قوة وأكثره لا يزيدهم إلا عجزًا وضعفًا. لقد لاحظوا أن كثيرًا مما يطرح على أنه مشاريع لتنمية البلاد الفقيرة إنما هو في الحقيقة نوع من الرغبة الخفية في بسط هيمنة الثقافة الأورو - أمريكية وأن

العمل الإنساني صار بضاعة تباع وتشترى. يقول ألاستير ماكنتوش Alastair Mcitntosh: "إن الثقافة الإنسانية التي تتجه الآن إلى ثقافة العولمة أصبحت وحشًا كاسرًا يحيا على آلام الناس". ولا غرو أن شاعت عندهم عبارة culture vutures للتعبير عن ثقافة العولمة باعتبارها ذلك النسر الكاسر الذي يحيا على الجيف. تلك هي المفارقة التي نقع عليها - كما يقول ألاستير - في كلمة الثقافة التي كانت تعني في وقت ما ذلك الشيء الذي يجمع الأمة على شيء واحد ويعطيها إطارًا مشتركًا من المعنى. وهذا الشيء - كما قدمنا - هو روح التماسك بين الجماعة الذي تصنعه الثقافة المحلية وتحاول العولمة تدميره. ولذلك لا تلتبس علينا فكرة الأساس الثقافي المشترك بين الأمم بفكرة العولمة التي يحاول بعضهم الترويج لها.

المراجع

مراجع اجنبية:

(1) Bakhtin, M. M., The Dialogic Imagination, University of Texas Press, 1981.

(2) ——————, Problems of Dostoevsky's Poetics, Manchester University Press, 1984.

(3) ——————, Rabelais and His World, Cambridge, 1968.

(4) Barthes, Roland, Image, Music, Text, trans. Stephan Heath, London: Flamingo, 1977

(5) ——————, S/Z, trans. Miller, R., New York, 1974.

(6) Belsey, Cathrine, "Literature, History, Politics", in Contexts for Criticism, Ed. Donald Keesey, Mountain View, Mayfield, 1998.

(7) Best, Steven and Douglas Kellner, Postmodern Theory: Critical Interrogations, Macmillan, 1991.

(8) Cameron, D., Feminism and Linguistic Theory, Basingstoke: Macmillam, 1985.

(9) Carter, P. & Simpson, P., Language, Discourse and Literature: An Introductory Reader in Discourse Stylistics, London: Unwin Hyman, 1989.

(10) Charles E. Bressler, Literary criticism, USA, 1994.

(11) Culler, Jonathan, Structuralist Poetics, Routledge & Kegan Paul, 1975.

(12) Duffy, Jean, Structuralim: Theory and Practice, Castle Cary Press, 1992.

(13) Eagleton, Terry, Literary Theory: An Introduction, Oxford: Blackwell, 1983.

(14) Fairclough, N., Language and Power, London : Longman, 1989.

(15) Fish, S., 'Affective Stylistics' in J. Tomkins (ed.), Reader Response Criticism, Baltimore: John Hopkins University Press, 1980.

(16) Fokkema, Douwe & Elrud Ibsch, Theories of Literature in the Twentieth Century, Hurst, 1995.

(17) Foucault, Michel, "Human nature: Justice Versus Power", in Reflexive Water: The Basic Concerns of Mankind, ed. Fons Elders, London, 1974.

(18) Frye, Northrop. Anatomy of Criticism: Four Essays. Princeton: Princeton UP, 1971.

(19) Gadamer, Hans– Georg, The Relevance of the Beautiful and Other Essays, Cambridge, 1989.

(20) Gardiner, Michael, The Dialogics of Critique, Routledge, 1992.

(21) Georgakopulou, A. & Goutsos, D., Discourse Analysis: An Introduction, Edinburgh University Press 1997.

(22) Giddens, Antony, The Consequences of Modernity, Cambridge, Polity Press, 1990.

(23) Gombrich, E.H., Art and Illusion: A study in the

psychology of pictorial representation, London, 1977.

(24) Greenblatt, Stephen, "Culture", in Contexts for Criticism, Ed. Donald Keesey, Mountain View, Mayfield, 1998.

(25) ——————, " Invisible Bullets", in Literary Theory: An Anthology, Ed. Julie Rivkin and Michael Ryan.

(26) Green, K. & Lebihan, J., Crtical Theory & Practice: A Course Book, London and New York, 1996.

(27) Hawkes, Terence, structuralism and Semiotics, London: Methuen, 1977.

(28) Holub, Ropert C., Reception Theory: A critical introduction, Methuen, 1984.

(29) Hospers, John, An Introduction to Philosophical Analysis, Ist Indian reprint,1971.

(30) Hutcheon, Linda, A Theory of Parody, Methuen, 1985.

(31) Iser, Wolfgang, The Implied Reader, The Johns Hopkins, 1974.

(32) Jackson, Leonard, The Poverty of Structuralism, Longman, Uk, 1991.

(33) Jakobson, R. 'Linguistics and Poetics in T.A. Sebeok, ed., Style in Language, Cambridge, 1960.

(34) Jauss, Hans Ropert, Toward an Aesthetic of Reception, trans. Bahti, Timothy, Minnesota, 1982.

(35) Jefferson, Ann & David Robeyed, Modern Literary Theory London, 1982.

(36) Juhl, P.D., Interpretation, Princeton, 1980.

(37) Kaye , Nick, Postmodernism and Performance , Macmillan, 1994 .

(38) Kristeva, Julia, Desire in Language, Basil Blackwell, 1980.

(39) Lavers, Annette, Roland Barthes: Structuralism and after, Methuen & Co. Ltd, 1982.

(40) Lechte, John, fifty key contemporary thinkers, London and New York, 1994.

(41) Lyon, David, Postmodernity, Buckingham, Open University Press, 1994 .

(42) Lyotard , Jean – Francois " Defining the Postmodern , ICA Documents , London , 1986 .

(43) Makaryk, Irena R., Encyclopedia of Contemporary Literary Theory, Toronto, 1994.

(44) Merquior, J. G., From Prague to Paris, London: Verso.

(45) McHale, Brian , Postmodernist Fiction, Routledge, 1987.

(46) McLennan, Gregor, Pluralism, Buckingham, 1995.

(47) Montrose, Louis, "Professing the Renaissance", in Literary Theory: An Anthology, Ed. Julie Rivkin and Michael Ryan, Blackuwell, 1998.

(48) Morris, C., Signs, Language, Behaviour, New York: George Brazilier, 1946.

(49) Norris, Christopher, Spinoza & the Origins of Modern Critical Theory Basil Blackwell, 1991.

(50) Ortony, Andrew, ed., Metaphor and Thought, Cambridge University, 1980.

(51) Payne, Michael: A Dictionary of Cultural and Critical Theory, Blackwell, 1996.

(52) --------------- and John Schad, Life After Theory,

London, 2003.

(53) Pettit, Philip, The Concept of Structuralism: Acritical Analysis,Gill and Macmillan, 1975.

(54) Popper, Karl R., Realism and the Aim of Science, Hutchinson, 1983.

(55) Rabinow, Paul, ed., The Foucault Reader, Pantheon Books, New York, 1984.

(56) Rice, Philip & Patricia Waugh, Modern Literary Theory, Great Britain, 1989.

(57) Saussure, Ferdinand de. Course in General Linguistics, trans. Wade Baskin, London: Fontana, 1981.

(58) Selden, Raman, Practising Theory and Reading Literature, Harvester Wheatsheaf,1989.

(59) Sim, Stuart, Beyond Aesthetics: Confrontations with Poststructuralism and Postmodernism, Harvester Wheatsheaf, 1992.

(60) Suleiman, Susan R. & Crosman, Inge, eds., The Reader in the Text; Essays on Audience and Interpretation, Princeton, 1980.

(61) Verdonk, P. & Weber , J. J., (eds)., Twentieth Century Fiction: from Text to Context, Routledge, 1995.

(62) Wales, K., A Dictionary of Stylistics, London: Longman, 1989.

(63) Waugh, Patricia (ed.), Postmodernism : A Reader, Arnold 1992.

(64) Webster, R., Studying Literaryr theory: An Introduction, Great Britain, 1990.

(65) Wilson, Richard and, Richard Dutton, eds. New Historicism *and Renaissance Drama. Harlow: Longman, 1992.*

(66) Wolfreys, Julian and William Baker, Literary Theory, Hong Kong, 1996.

(67) Woodworth, Robert S. & Schlosberg , Harold, Experimenta Psychology, New York, Holt, 1954.

(68) Zwettler, Michael, The Oral Tradition of Classical Arabic Poetry, Ohio State University Press: Columbus, 1978.

مراجع عربية:

(1) جابر عصفور (مترجم): النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة – باريس 1991م.

(2) حامد أبو أحمد: الخطاب و القارئ: نظريات التلقي و تحليل الخطاب وما بعد الحداثة، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، العدد 30، يونيو 1996م.

(3) ذو الرمة: ديوان ذي الرمة، تحقيق عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الرسالة، الطبعة الأولى 1973م.

(4) السيد إبراهيم: الأسلوبية والظاهرة الشعرية، مركز الحضارة العربية، القاهرة 2007م.

(5) ________ الرمز والفن في القصيدة العربية القديمة: دراسة في شعر الحمار الوحشي، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة الأولى، 1988م.

(6) ______ قصيدة "بانت سعاد" لكعب بن زهير و أثرها في التراث العربي، المكتب الإسلامي، بيروت، الطبعة الأولى 1986م.

(7) __________ المتخيل الثقافي، مركز الحضارة العربية، القاهرة 2005.

(8) ________ *نظرية الرواية، دار قباء، القاهرة 1998م.*

(9) ________ نظرية القارئ، زهراء الشرق، القاهرة، 1997م.

(10) صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة،

ط1، 1997م.

(11) عباس محمود العقاد: جحا الضاحك المضحك، دار نهضة مصر، الفجالة 1980م.

(12) عبد السميع زين الدين: أصداء الأصداء، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2006م.

(13) عبد الله الغذامي: ثقافة الأسئلة، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1992م.

(14) ________ الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985م.

(15) ________ القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى 1994م.

(16) ________ الموقف من الحداثة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1987م.

(17) عز الدين إسماعيل (مترجم): نظرية التلقي، روبرت هولب، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة، الطبعة الأولى 1994.

(18) فؤاد قنديل: روح محبّات (رواية).

(19) محمد صبري:الشعر الجاهلي، سلسلة الشوامخ.

(20) ________ ذو الرمة، سلسلة الشوامخ.

(21) نجيب محفوظ: أصداء السيرة الذاتية، دار الشروق، 2006م.

الدوريات:

(1) مجلة إبداع، العدد التاسع، سبتمبر 1998.

(2) مجلة الهلال، عدد خاص، فبراير 1970.

المؤلف

❖ **د. السيد إبراهيم محمد سيد أحمد**

أستاذ النقد الأدبى الحديث، كلية الآداب (بنى سويف) جامعة القاهرة.

❖ **صدر له من المؤلفات النقدية:**

- **آفاق النظرية الأدبية الحديثة**، مركز الحضارة العربية، 2008.
- **الأسلوبية والظاهرة الشعرية (مدخل إلى البحث فى ضرورة الشعر)**، ط4، القاهرة، "مركز الحضارة العربية، 2007".

  (الضرورة الشعرية: دراسة أسلوبية، ط1، بيروت، "دار الأندلس، 1979").
- **نظرية القارئ**، القاهرة، "زهراء الشرق، 1997".
- **الرمز والفن (مداخل الأسلوبية والسيميوطيقا إلى الدرس الثقافى)**، ط2، القاهرة، "مركز الحضارة العربية، 2007".

  ط1، القاهرة، "نهضة مصر، 1988".
- **نظرية الرواية**، القاهرة، "دار قباء، 1998".
- **أزاهير الرياض**، الرياض، "نادى الرياض الأدبى، 2004".
- **قصيدة "بانت سعاد" وأثرها فى التراث العربى**، بيروت، المكتب الإسلامى، 1986".

- المتخيل الثقافى ونظرية التحليل النفسى المعاصر، القاهرة، "مركز الحضارة العربية، 2005".

◆ ومن الدواوين الشعرية:

- صلوات العشاق، ط3، القاهرة، "مركز الحضارة العربية، 2007".
ط2، 1998.

- عبير الرياض، القاهرة، "دار قباء، 2003".

- لينور، القاهرة، "مركز الحضارة العربية، 2005".

من قائمة الإصدارات

دراسات ونقد

الوقوف على الأمية عند عرب الجاهلية	أحمد الأحمدين
الخطابة عند الخوارج	أحمد بدران
مستحيل الكتابة	د. أحمد الدوسرى
قراءة المعانى فى بحر التحولات	أحمد عزت سليم
ضد هدم التاريخ وموت الكتابة	أحمد عزت سليم
فى نور آخر (دراسات وإيماءات فى الفن التشكيلى)	إدوار الخراط
مغامر حتى النهاية	إدوار الخراط وآخرون
التربية السياسية فى أدب الأطفال (دراسة مقارنة بين مصر وإسرائيل)	د. أسماء غريب بيومى
الاستفهام بين النحو والبلاغة	د. الطاهر قطبى
الإعلال عند النحاة واللغويين	د. الطاهر قطبى
الإضافة أحكامها ودلالتها	د. جميل علوش
مناظرات فى اللغة والنحو	د. جميل علوش
ثقافة البادية	حاتم عبد الهادى
الخطاب والقارئ	د. حامد أبو أحمد
حفريات نقدية (دراسات فى نقد النقد العربى المعاصر)	د سامى سليمان أحمد
آفاق النظرية الأدبية الحديثة	د.السيد إبراهيم
المتخيل الثقافى ونظرية التحليل النفسى المعاصر	د. السيد إبراهيم
إشكالية المصطلح الغربى فى ثقافتنا المعاصرة	د. سمير حجازى
تأثير الثقافة الإسلامية فى الكوميديا الإلهية لدانتى	د.صلاح فضل
الثقافة الشعبية وأوهام الصفوة	د. صلاح الراوى
الحياة الصوفية وتقاليدها فى الموروث الشعبى العربى	د. عادل الألوسى
الجواهر والأحجار الكريمة فى التراث والحضارة العربية	د. عادل الألوسى
البحث عن الوثائق (دراسة فى وثائقنا القومية)	د. عادل الألوسى
تعالقات الخطاب (السردية والمقالية) طه حسين أنموذجًا	*د.عبد الرحمن عبد السلام محمود*
البلد البعيد (دراسات فى أدب جوته - شيلر.....)	د. عبد الغفار مكاوى
نقد وشعر وقص	د. عدنان الظاهر
أعلام فى الأدب العالمي	علي عبد الفتاح

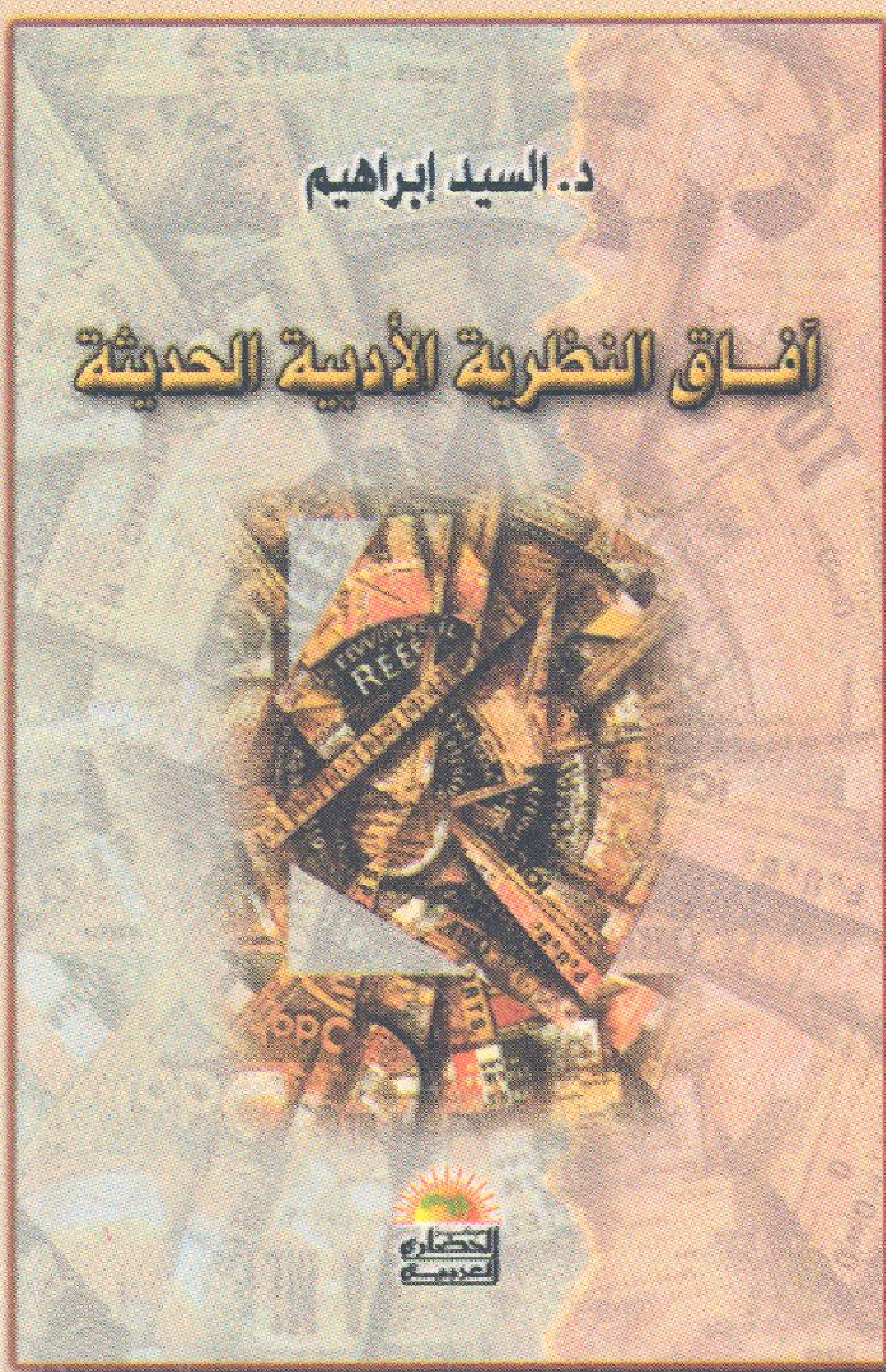
النص والسلطة والمجتمع	د. عمار على حسن
محمد مندور شيخ النقاد	فؤاد قنديل
اغتيال المتنبى	فيصل الياسرى
ديكارت : تصحيحات & إعادة نظر	محمد صادق محمد فتح الباب
فى المرجعية الاجتماعية للفكر والإبداع	محمد الطيب
قطمان الكلمات المضيئة	محمد عقيلة العمامى
من التصوف إلى الفلسفة	د. مزهر الخفاجى
أدب الطفل العربى بين الواقع والمستقبل	ممدوح القديرى
سلطنة عمان بين التراث والمعاصرة	يوسف الشارونى
أثر الأدب العربى فى الأدب الغربى	د يوسف عز الدين
التوجهات النقدية فى رواية عودة الروح	أحمد بدران
المشهد القصصى	إدوار الخراط
القصة والحداثة	إدوار الخراط
تقاسيم نقدية	زينب العسال
أنثى النص (مقاربات فى الأدب النسوى)	سعد الدين خضر
الصوت والصدى (قراءة فى المشهد الإبداعى)	السيد رشاد
البواكير فى القصة القصيرة	شوقى عبد الحميد
إنتاج الدلالة الأدبية	د صلاح فضل
منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى	د صلاح فضل
تحولات الخطاب فى القصة النسائية الإماراتية	عبد الفتاح صبرى
أدب الجسد بين الفن والإسفاف	د. عبد العاطى كيوان
الإغارة على الحدود : دراسات فى أدب إدوار الخراط	د. ماهر شفيق فريد
قص، يقص: دراسات فى القصة القصيرة والرواية العربية	د. ماهر شفيق فريد
التحليل النفسى للأدب	د. محمد حسن غانم
انطباعات أدبية ورؤى نقدية	محمد صفوت
السرد فى مواجهة الواقع (فصول من القصة السعودية)	محمد قطب
التشابك الأسلوبى اللغوى فى خطاب الليالى	د.محمد نادر
أشكال السرد فى القرن الرابع الهجرى (كتاب الفرج بعد الشدة للتوخى نموذجًا)	د مصطفى عطيه جمعه
الرواية العربية بين التراث والمعاصرة	مصطفى القذافي

الرواية فى زمن الغضب	ممدوح القديرى
الرواية العربية: رسوم وقراءات	نبيل سليمان
أوراق فى النقد	هيثم يحيى الخواجة
يوسف الشارونى وعالمه القصصى	د. نعيم عطية
معجم أسماء قصص يوسف الشارونى	مصطفى بيومى
معجم حيوان قصص يوسف الشارونى	مصطفى بيومى
المؤثرات الإسلامية فى قصص يوسف الشارونى	مصطفى بيومى
من جراب الحاوى	يوسف الشارونى
فى الأدب العمانى	يوسف الشارونى
القصة .. تطورًا وتمردًا	ليوسف الشارونى
الروائيون الثلاثة	يوسف الشارونى
عبد الله البردونى .. حياته وشعره	د. أحمد عبد الحميد
أحمد الدوسرى شاعر المنافى والمساءات الباردة	أشرف العوضى
الكلام لا يزال للدوسرى (بوح الحوارات)	عبد الرزاق الربيعى
اللغة والشكل	أمجد ريان
مزالق الشعراء	د. جميل علوش
من حديث الشعر والشعراء	د. جميل علوش
النظم الصوفى فى شعر الإمام محمد ماضى أبو العزائم	سعيد أبو المزائم
على شفا حفرة(دراسة فى الاغتراب الصوفى لدي زكية مال الله)	د. سعيدة خاطر الفارسى
انتحار الأوتاد (دراسة فى اغتراب سعدية مفرح)	د. سعيدة خاطر الفارسى
الأسلوبية والظاهرة الشعرية (مدخل إلى البحث فى ضرورة الشعر)	د.السيد إبراهيم
الرمز والفن (مدخل الأسلوبية والسيموطيقا إلى الدرس الثقافي)	د.السيد إبراهيم
الصوت والصدى(قراءة فى المشهد الإبداعى)	السيد رشاد
العلم العروضى لموسيقى الشعر	عباس محمود عامر
الحداثة التموزية	د.عبد الرحمن عبد السلام محمود
خطاب الجسد فى شعر الحداثة	د. عبد الناصر هلال
تراجيديا الموت فى الشعر العربى	د. عبد الناصر هلال
آليات السرد فى الشعر العربى المعاصر	د.عبد الناصر هلال
الهندسة الصوتية الإيقاعية فى النص الشعرى	د. مراد مبروك
شعر الاختلاف (كتابة الأعماق فى نصوص علاء عبد الهادى)	مصطفى الكيلاني

العنف وقضايا نسويه أخرى فى شعر المرأة الفلسطينية	د. مى نايف
الخصائص الفنية فى شعر المرأة الفلسطينية	د. مى نايف
عبد الله السيد شرف الذى عرفته	وائل وجدى
الشعر السياسى الحديث فى العراق	د. يوسف عز الدين
المسرح والأسطورة (دراسات فى الظاهرة المسرحية)	ادوار الخراط
التراجيديا اليونانية	ادوار الخراط
البناء الدرامى فى مسرح دورنيمات	د. سامية حبيب
الضاحك الباكى (دراسات فى المسرح)	د. سامية حبيب
الصولجان والقلب (دراسة نقدية لمسرح سعد الله ونوس)	د فاروق أوهان
هبوط وصعود أنكيدو (دراسة وملحمة مسرحية)	د. فاروق أوهان
درامية السير الدينية (دراسة مقارنة بين التعازي والجمعة الحزينة)	د. فاروق أوهان
التجريب فى مسرح السيد حافظ	ليلى بن عائشة
دينامية الفعل الدرامى فى مسرح السيد حافظ	د مصطفى رمضانى وآخرون
إشكالية التجريب فى مسرح السيد حافظ	الهوارى بن يونس
مسرح الطفل فى الكويت (دراسة فى إعادة إنتاج الحكاية الشعبية عند السيد حافظ)	محمد زعيمة
أسئلة الخطاب المسرحى	هيثم يحيى الخواجة
إشكاليات التأصيل فى المسرح العربى	هيثم يحيى الخواجة
حديقة المتعة (تجارب سينمائية عبر العالم)	نجاح سفر
سينما الحب والغضب	يسرى حسين
طقوس الزار	محمد مهدى قناوى
الرؤية السينمائية الفكرية بين صلاح أبو سيف ويوسف شاهين	محمد حبيش
السينما الأمريكية	محمد حبيش

بالإضافة إلى العديد من الكتب الأدبية: رواية.. قصة.. دراسات ونقد وكتب متنوعة: سياسية، قومية، دينية، معارف عامة، تراث، أطفال.
خدمات إعلامية وثقافية

الآراء الواردة في الإصدار لا تعبر بالضرورة عن آراء يتبناها المركز





النقد في الأساس موقف واع إزاء كل شيء حولنا من الناس والعالم، وما لم نمارس التفكير الفلسفي ونكون قادرين على أن نربي أذواقنا على التأمل والمراجعة ودمج تجارب الآخرين دمجًا حقيقيًّا في تجاربنا، سيظل النقد وغيره من ألوان النشاط يستعير من مناهج التفكير كما تستعار الوردة التي نقتطفها ونضعها في عروة الثياب مزهوين، دون أن نكون قادرين على استنبات هذا النبات الحي في حدائقنا.

لقد تطورت النظرية الأدبية في العقود الأخيرة تطورًا بعيدًا، وحدثت تحولات كثيرة، منها اتساع دائرة النصوص الأدبية ليدخل فيها نصوص الفلاسفة وعلماء التحليل النفسي والمؤرخين وغيرهم. هذا غير ما كانت تتجاهله من قبل من الروايات والقصائد والمسرحيات التي كتبها مؤلفون أسدل عليهم الستار. هذا إلى التغير الجذري في النظرة إلى النصوص، من اعتبار فكرة المحاكاة التي قامت على أساس النظر إلى اللغة باعتبارها [illegible] لرؤية الواقع، إلى النظر إليها على أنها هي نفسها [illegible] وتؤسس معناه.

وفي هذا الكتاب عصارة من أوقات [illegible] والتأمل والقراءة والحوار، مع النظرية الأدبية، [illegible] إنه تجربة في مصادمة النظرية ومحاولة [illegible] أفق من آفاق الحوار والفهم والمراجعة.

